NICOLA SEVERINO

COLLANA
ARTE COSMATESCA

IL PAVIMENTO COSMATESCO DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN VINEIS AD ANAGNI

Ipotesi per una nuova attribuzione alla Bottega cosmatesca di Lorenzo



2011

Prima edizione, 2011
Si ringrazia l'INPDAP di Anagni e il dott. Salvatore De Punzio per la gentile collaborazione e la concessione delle immagini del pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis presenti in questo testo.

Nota: la numerazione delle immagini comincia da 39, continuando quella del volume di questa collana in cui si descrive la cattedrale di Anagni.

Premessa

Nell'autunno del 2010 visitai la città di Anagni alla scoperta del suo patrimonio di arte cosmatesca. Ero a conoscenza delle opere conservate nella cattedrale di Santa Maria, come il pavimento musivo della basilica superiore, realizzato da Iacopo di Lorenzo e di quello della basilica inferiore, la cripta, realizzato entro il 1231 da Cosma e Luca, figli di Iacopo. Grande interesse rivestono anche i numerosi reperti conservati nel Museo Lapidario della cattedrale e provenienti dagli smantellati arredi medievali.

Una visita turistica della città mi ha riservato tre grandi sorprese. Le prime due sono relative all'esistenza di lacerti di pavimento cosmatesco nelle chiese di S. Andrea e di San Giacomo in San Paolo, mentre una terza ancora più sorprendente è quella scaturita dalla visita della chiesa di San Pietro in Vineis, oggi proprietà dell'INPDAP.

Tutto ciò ha messo in moto un meccanismo di studio ed analisi che mi ha portato al risultato stupefacente descritto in questo libretto. Le scoperte che ho effettuato nel sito di Anagni sono da considerarsi un significativo contributo per la storia dei Cosmati e più precisamente della famiglia di Cosma con i figli Luca e Iacopo II. Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis, edificio religioso tra i più importanti di Anagni per il ciclo di affreschi medievali ivi conservati, ha una storia affascinante, per raccontare la quale non si può prescindere dal descrivere ed analizzare anche i lacerti pavimentali ritrovati nelle altre predette chiese.

Lascio quindi al lettore la curiosità di leggere e conoscere la storia di una nuova attribuzione alla famiglia dei Cosmati, così come scaturita dagli eventi cronologici delle ricerche.

Nicola Severino
Roccasecca, febbraio 2011

Prefazione

Questo volume fa parte di una collana di studi dedicati all'arte cosmatesca. Forse non tutti sanno che nel cuore della Ciociaria sono conservati alcuni monumenti tra i più importanti che i maestri Cosmati ci hanno lasciato ad imperitura memoria. Uno di questi è conservato nella cattedrale di Sant'Ambrogio a Ferentino ed è cronologicamente tra le prime opere di quest'arte; l'altro è costituito da un insieme di monumenti cosmateschi conservati nella cattedrale e in altre chiese della città di Anagni.

In queste pagine mi accingo ad esaminare, per la prima volta in modo dettagliato e con un approccio basato sull'osservazione diretta, sulla comparazione stilistica e sull'analisi fotografica, i resti del pavimento cosmatesco, oggi ancora inedito, che si trova nella chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni.

L'inattesa scoperta di altri pavimenti cosmateschi in alcune chiese della città, mi ha permesso di formulare nuove ipotesi ed una nuova attribuzione ai maestri Cosmati. Queste contribuiscono in modo fondamentale ad una migliore conoscenza di un periodo di attività lavorativa della bottega di Cosma I e figli che finora era rimasto nel mistero. Inoltre, tali scoperte vanno ad arricchire, nell'insieme, lo stesso quadro storico di Anagni.

Desidero ringrazare l'INPDAP di Anagni e il dott. Salvatore De Punzio per la gentile collaborazione e la concessione delle immagini che ho potuto realizzare a luce naturale con una macchina Canon EOS 1000 D.

Nicola Severino

Un po' di storia…

L'arte cosiddetta "***cosmatesca***" è una particolare forma artistica che si sviluppò in alcune botteghe di artefici marmorari romani ad iniziare dai primi decenni del XIII secolo. Cosma si chiamavano alcuni di questi maestri. Lo sappiamo grazie alle firme che hanno inciso sulle loro opere e che oggi possiamo leggere in vari luoghi. Dal nome di Cosma, ad iniziare dalla seconda metà del diciottesimo secolo, iniziò la felice consuetudine di denominare tale arte "*cosmatesca*". In ordine cronologico, il termine "cosmati" veniva già utilizzato dal padre Guglielmo della Valle negli ultimi decenni del XVIII secolo. Lo si legge in una sua edizione del 1791 delle vite dei pittori di Giorgio Vasari, ma ancor prima in un suo discorso recitato nel 1788 nell'adunanza degli Arcadi, in cui trattando dell'arte cristiana disse "*che i Cosmati furon pittori, architetti e scultori in Roma a que' tempi, ne' quali il Vasari credeva perduta l'arte del disegno, e che essi valevan ben più del Cimabue*". Una vera esaltazione dell'arte cosmatesca, non c'è che dire! Ma chi fece, involontariamente, in modo che la parola "cosmatesca" diventasse il logo e il simbolo di quell'arte espressa dagli artisti marmorari romani del XIII secolo, fu Camillo Boito, il primo autore a trattarne scientificamente e con qualche approfondimento. Così egli scriveva ai primordi della riscoperta di quest'arte[1]: "*Sebbene la parola sia piuttosto brutta, noi prendiamo ardire di apporre all'architettura, della quale trattiamo, il nome di* Cosmatesca*; perché appunto con la famiglia che da Cosimo, o Cosma, uno de' suoi, trasse né moderni il cognome generale di Cosmati…*". Ed è importante evidenziare come l'autore già preveda una generalizzazione del termine che poi, nel tempo, andrà confusamente abbracciando tutta l'arte

---

[1] Camillo Boito, *L'Architettura Cosmatesca*, in *Giornale dell'Architetto Ingegnere ed Agronomo*, Anno VIII, Milano, 1860.

“*musivaria et quadrataria*” che interesseranno i principali edifici religiosi di Roma e del Patrimonio di San Pietro. Ancora a Boito voglio rifarmi per sottolineare un dettaglio che potrebbe sfuggire ad un superficiale approccio all’analisi di quest’arte. Infatti, egli stesso si rende conto che i veri Cosmati operativi nell’urbe e nel territorio del Lazio sono pochi. Stando alle iscrizioni non sarebbero più di sette in tutto. Senza entrare nel merito di un conteggio preciso, sembra che il numero totale degli artisti in questione non possa essere di molto superiore e bisogna, pertanto, tenere conto che la maggior parte dei pavimenti musivi e degli arredi delle chiese di Roma e del Lazio furono realizzati da questi pochi maestri. E’ ovvio, quindi, ipotizzare che essi fossero a capo di importanti botteghe marmorarie in cui lavoravano altri dipendenti tra manovali, apprendisti e via dicendo, costituendo quella necessaria forza lavoro per realizzare le opere che ci hanno lasciato.
Possiamo, quindi, ragionevolmente distinguere due periodi: uno che si può definire “precosmatesco” e che inizia con *magister Paulus* nell’anno 1100 e termina all’incirca nel 1180-1190 con l’inizio della bottega di Lorenzo; l’altro, ad iniziare dal 1185 circa fino al 1250, più propriamente “cosmatesco”, come definito da Boito, che si fa iniziare dall’apporto artistico di Lorenzo e il figlio Iacopo, e della relativa bottega che vede il massimo dello sviluppo con Jacopo, Cosma I e i figli Luca e Iacopo II.

Sulla base di questa cronologia e del fatto che tra i principali lavori dei “veri” Cosmati, si colloca l’architettura della nota cattedrale di Civita Castellana, nel 2010 è stato per la prima volta celebrato l'ottavo centenario dei Cosmati che lavorarono appunto in quel luogo. Ci troviamo, quindi, in piena "rinascita" della riscoperta ed approfondimento di questa antica cultura. Ma noi risaliamo ancora più indietro nel tempo, fino a quando l'abate Desiderio decise di rinnovare a nuovo splendore l'abbazia di Montecassino. Per questo egli, non trovando in Roma scuole di artigiani che soddisfacessero ai

suoi desideri, volle radunare al suo cospetto schiere di maestranze da Costantinopoli specializzate nell'arte del mosaico pavimentale e da intarsio per gli arredi liturgici. Tali maestranze furono, inoltre, incaricate di aprire scuole, di insegnare e divulgare la loro arte in Roma e nel Lazio. Fu proprio da questa scuola che, probabilmente, venne fuori il primo marmorario romano famoso, ***magister Paulus***, il quale lavorò oltre che a Roma, anche nel *Patrimonium Sancti Petri*. Siamo nel 1100, ed egli fu precursore e capostipite dei Cosmati. I lavori che i decoratori e mosaicisti di Costantinopoli realizzarono nell'abbazia di Montecassino, rappresentano il primo esempio di arte che chiameremo ***precosmatesca***, così come i pavimenti che furono realizzati in epoca anteriore alla comparsa dei primi veri Cosmati.
Montecassino, dunque, è ancora una volta la culla dell’arte e della cultura che guida lo sviluppo della civiltà medievale a sud di Roma. Dal lavoro dei maestri di Costantinopoli si ebbe poi un irradiamento nel territorio circostante dell'arte del mosaico pavimentale precosmatesco che ritroveremo in molte delle abbazie realizzate dall'Abate Desiderio, soprattutto nel territorio di Capua dove dovettero essere all’opera *magistri* locali, a volte forse affiancati da alcuni dei maestri romani che si spostarono a sud di Roma, chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere.

Questo studio è il risultato di una ricerca non ancora terminata in cui l'autore ha analizzato personalmente tutti i pavimenti precosmateschi e cosmateschi e le opere d'arte degli arredi liturgici dei luoghi di culto del Basso Lazio ed Alta Campania. L'intento è quello di offrire al lettore una panoramica di questi tesori d'arte, forse troppo spesso dimenticati, soprattutto per il territorio predetto a cui è particolarmente rivolta la nostra attenzione.
Una appassionante ricerca realizzata per la prima volta in tempi moderni (tutti gli studi principali sull'argomento, infatti, si riconducono essenzialmente alle botteghe romane e ai lavori che eseguirono nell'Alto Lazio) e arricchita da

innumerevoli e meravigliose immagini che più di ogni altra parola sapranno meravigliare il lettore.

GENEALOGIA DEI COSMATI

Per tracciare una cronologia corretta, è necessario generalizzare il significato del termine “cosmati”, che di fatto riguarderebbe la sola famiglia di Cosma I e Cosma II, cioè i prosecutori della bottega di Lorenzo di Tebaldo, comprendendo tutta quella schiera di personaggi che si sono succeduti nell'arco di un paio di secoli, a partire dal capostipite *magister Paulus* e considerando anche alcune famiglie e personaggi che in modo indipendente hanno strettamente collaborato con i maestri marmorari romani.

Magister Paulus

E' il capostipite da cui si fa iniziare la cronologia dei Cosmati. Se egli non ci avesse lasciato la sua firma "magister Paulus" sul pluteo della recinzione presbiteriale del duomo di Ferentino (FR), forse oggi non saremmo a conoscenza neppure della sua esistenza. Nulla si sa, infatti, della sua vita, e nemmeno del suo cognome. A lui sono state riferite diverse opere, ma solo forse sulla base di una datazione storica dei reperti e su presunte similitudini stilistiche nei disegni geometrici di alcuni pavimenti. Attribuzioni che, d'altra parte, non si potrebbero altrimenti riferire a inesistenti o sconosciuti marmorari romani del genere cosmatesco, nel periodo che va dal 1099 al 1122. Egli operò specialmente sotto il pontificato di Pasquale II, che si potrebbe definire il "papa precosmatesco" considerato lo slancio che egli diede a quest'arte durante gli anni del suo papato. Siamo, perciò, sempre in periodo "precosmatesco" per definizione, dato che i "Cosma" artisti arriveranno solo un secolo dopo! Quindi, come detto, sulla base della possibile datazione delle opere, sono attribuiti a *magister Paulus* i pavimenti della chiesa di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati (periodo 1084), la

cattedra di S. Lorenzo in Lucina, il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano (circa 1120) e, una mia scoperta, l'attribuzione del pavimento della chiesa del monastero di S. Pietro a Villa Magna, nel territorio di Anagni. Sempre solo in base ad accostamenti stilistici e formali nei disegni geometrici e nelle tessere marmoree utilizzate, vengono ancora a lui attribuiti i pavimenti delle chiese di S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, S. Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, S. Croce in Gerusalemme e Sant'Agnese in Agone. *Magister Paulus* è il primo artista marmorario romano che conosciamo ad allontanarsi dall'urbe per lavorare nel *Patrimonium Sancti Petri*, ma non sappiamo fin dove si è spinto, oltre Ferentino ed Anagni. Potrebbe aver collaborato a Montecassino, nei decenni successivi alla consacrazione della Basilica per gli arredi liturgici, i quali dovevano essere certamente tra i più splendidi e grandiosi, come è facile immaginare. Potrebbe essere interessante accostare una sua probabile collaborazione con i primitivi pavimenti musivi delle basiliche benedettine fondate da Desiderio, come S. Angelo in Formis o S. Benedetto in Capua, se non addirittura quelli dell'abbazia di S. Vincenzo al Volturno. Non possiamo dire più di tanto, né sull'artista, né sul suo operato, ma siamo fieri di avere la sua prestigiosa firma qui, vicino a noi, nel duomo di Ferentino.

Discendenti di Magister Paulus

Da Paulus discendono almeno quattro figli che hanno ereditato la sua arte:

Giovanni, Angelo, Sasso (o Sassone) e Pietro

i quali hanno continuato a tenere in vita la bottega paterna, a migliorarla e a renderla ancora più famosa depositandone i meriti direttamente nella storia dell'arte medievale italiana. Questi quattro artisti dominarono tutto il periodo che va dal

1120 circa al 1200. Lavorarono, da buoni fratelli, a volte insieme e a volte separatamente. Così, Giovanni, Angelo e Sasso realizzarono un famoso ciborio, purtroppo andato perso, nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, continuando così l'opera maestra del padre iniziata nelle basiliche romane. Tutti e quattro insieme, invece, costruirono il meraviglioso ambone e altri arredi nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, sui quali ci hanno lasciato la data del 1148; curarono, inoltre, gli arredi scomparsi delle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco. E di questi non si sa altro.

Nicola d'Angelo (figlio di Angelo)

Abbiamo invece notizia del figlio di Angelo, Nicola che si distinse come un grande artista architetto e decoratore nella seconda metà del XII secolo. Soprattutto, sappiamo che egli lavorò spesso e volentieri fuori Roma e in particolare nel Basso Lazio. Egli arrivò trionfante a Gaeta, da grande artista, dopo aver realizzato il meraviglioso atrio colonnato di S. Giovanni in Laterano, considerato un'opera prima tra i portici e i chiostri capitolini del XIII secolo. Nella città marinara di Gaeta respirò aria di spensieratezza, di svago e di meravigliosa ispirazione artistica con un golfo panoramico che affaccia su un mare azzurro cristallino. Infatti, a poca distanza egli innalzò il grandioso campanile del duomo e, molto probabilmente, realizzò altre piccole opere pavimentali e di arredo nella chiesa di S. Lucia e nella stessa cattedrale. Sfortunatamente non mi è stata data la possibilità di esaminare tali opere e quindi non posso esprimermi in modo esplicito su di esse, ma è presumibilmente realistico che tali opere siano da attribuire al suo operato negli anni che visse a Gaeta per la costruzione del campanile della cattedrale. Sempre a Nicola d'Angelo, sono riferiti alcuni lavori nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e il grandioso candelabro per il cero pasquale in San Paolo fuori le mura che fortunatamente ha firmato insieme all'altro grande artista Pietro Vassalletto, padre di quel Vassalletto non bene identificato per nome che

per noi diventa "Vassalletto II". Egli firmò la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale nella cattedrale di Anagni.

Famiglia Rainerius

Nicola, Pietro Giovanni, Guittone e Giovanni figlio di Guittone

Più o meno nello stesso periodo in cui i figli di *Paulus* lavoravano in Roma e nel Basso Lazio, un'altra famiglia, quella dei Ranuccio o Rainerius, portava avanti in modo indipendente la stessa arte in alcune città nel Lazio settentrionale. Conosciamo il nome di Rainerius perchè si trova inciso in una porzione del pavimento cosmatesco dell'abbazia di Farfa in Sabina (anche se non può essere dato per scontato che egli fu l'autore di detto pavimento e che la lastra, come spesso accadeva, potrebbe essere stata collocata al suo posto nel corso dei secoli seguenti) e ancora in un frammento di finestra del monastero di S. Silvestro in Capite, stavolta unito ai nomi dei suoi figli Nicola e Pietro. Questi, a loro volta, lasciarono la propria firma sulla facciata della chiesa di S. Maria in Castello a Tarquinia nel 1143. Nicola ebbe due figli, Giovanni e Guittone, con i quali realizzò il ciborio dell'abbazia di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano e nel 1170 lo ritroviamo ancora con uno dei figli a costruire l'altare maggiore del duomo di Sutri, in provincia di Roma. Giovanni e Guittone invece, ritornarono a Santa Maria in Castello a Tarquinia nel 1168, cioè 25 anni dopo che vi era stato il padre, e vi realizzarono il ciborio. Continuando la tradizione, il figlio di Guittone, Giovanni, fu ivi chiamato nel 1209 a costruire l'ambone per il completamento dell'arredo presbiteriale. Questo Giovanni di Guittone, è lo stesso artista che costruì, nello stesso stile romano, l'ambone nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucens.

Lorenzo di Tebaldo e i "Cosmati": Lorenzo e Iacopo

La famiglia dei veri Cosmati, si fa risalire al marmorario Lorenzo di Tebaldo e il loro operato ad iniziare da 1162, data ricavata da una iscrizione scomparsa che si trovava nella chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Non vi è certezza assoluta, ma gli studiosi propendono per questa soluzione cronologica. Per certo, invece, si sa che Lorenzo e Iacopo lavorarono insieme nel 1185, come attesta l'iscrizione su un pezzo di architrave, ora conservata nel seminario arcivescovile del duomo di Segni. A partire da questa data, l'operato della bottega di Lorenzo cresce sempre più, insieme alla collaborazione del figlio Iacopo, che da allievo passa al ruolo primario di artista alla pari del padre, nelle realizzazioni di grandi opere come il ciborio purtroppo scomparso dei Santi Apostoli a Roma, e i lavori relativi al portale e alle opere cosmatesche della cattedrale di Civita Castellana. L'opera di Iacopo di Lorenzo e dei figli ebbe grande successo, grazie soprattutto ai favori del nuovo papa Innocenzo III, tanto che si ha ragione di credere che egli ne divenne l’architetto di fiducia, riuscendo così ad ottenere eccellenti committenze in Roma e nel Lazio, nonché alti titoli di carica. Ad iniziare dal 1205, le opere di Iacopo di Lorenzo si susseguono a ritmo serrato, come il portale di San Saba e l'inizio dei lavori al grande portico del duomo di Civita Castellana; quasi contemporaneamente realizza il pavimento del duomo di Ferentino e il chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco.

Cosma I, figlio di Iacopo di Lorenzo e i figli: Iacopo II e Luca

Dal 1210 abbiamo testimonianze della prima collaborazione tra Iacopo di Lorenzo e il figlio Cosma I, il primo e principale responsabile delle definizioni adottate di "cosmati" e "cosmatesco". La coniugazione artistica tra i due, infatti, inizia con il completamento dei lavori del portico della cattedrale di Civita Castellana, appunto nel 1210, ragione per

cui oggi si festeggia l'ottavo centenario dei Cosmati nella città civitonica. In seguito Cosma lavora al portale del monastero di S. Tommaso in Formis e queste sono le opere dimostrate dalle iscrizioni storiche tra padre e figlio. Poi la fantastica storia dei Cosmati continua con il solo Cosma I in quanto il padre, Iacopo di Lorenzo, esce dalla scena quasi contemporaneamente alla morte di Papa Innocenzo III, nel 1216. Cosma I lavora a Roma dove realizza il ciborio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, mentre attorno al 1224 viene chiamato ad Anagni per i grandiosi lavori di decorazione e ammodernamento della cattedrale. Qui, da solo, realizza il pavimento, stavolta davvero "cosmatesco", e nel 1231 esegue lavori di sistemazione dell'altare di San Magno nella cripta della cattedrale dove, insieme ai figli Iacopo II e Luca, realizza anche il pavimento. La famiglia cosmatesca è forse ancora tutta unita ad Anagni, quando terminati i lavori nella cripta di San Magno, sono incaricati di realizzare un pavimento musivo nella locale chiesa di San Pietro *in Vineis*, probabilmente a partire dal 1232 fino al 1235. Un periodo questo che qui propongo per la prima volta, per colmare una lacuna storica relativa a questa bottega di marmorari di cui niente di più si sapeva fino ad oggi. Da Anagni, quindi, si spostano a Subiaco dove completano il chiostro di S. Scolastica fino al 1240. Da questo momento in poi, sembra perdersi ogni traccia della bottega di Cosma I, ma chi scrive ne trova una, per deduzione, ma sicuramente certa che fa rivivere questi artisti, o forse uno solo di essi, nel 1247, al loro ritorno nell’urbe. Di questa notizia farò approfondimento nelle mie ricerche sui pavimenti precosmateschi di Roma.

Pietro Vassalletto, Vassalletto II e Drudo de Trivio

Dalla seconda metà del XIII secolo è testimoniata l'opera di un'altra famiglia di marmorari che erano collaboratori e forse rivali dei Cosmati: i Vassalletto, mentre contemporaneamente un’altro grande artista romano si affaccia sulla scena, egli si chiama Drudo de Trivio.

Pietro Vassalletto è il primo grande artista di questa famiglia e si ritiene che egli realizzasse, in collaborazione con Nicola figlio di Angelo della famiglia di *magister Paulus*, il candelabro per il cero pasquale del duomo di Gaeta, opera interamente scolpita invece che intarsiata di lavori musivi, e che attualmente non è ancora accessibile al pubblico! Ma il capolavoro assoluto di Pietro Vassalletto è il chiostro di San Paolo fuori le mura e, maggiormente, il chiostro di San Giovanni in Laterano, realizzato tra il 1220 e il 1230. Il figlio, di cui non sappiamo il nome e che chiameremo semplicemente Vassalletto II, realizzò alcuni lavori di completamento del suddetto chiostro e gli arredi del duomo di Anagni, come la splendida cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, entrambi firmati. Ancora a lui si deve, probabilmente, un'altra mia scoperta relativa ad un piccolo tabernacolo cosmatesco di cui tratterò nel descrivere la chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni.

Drudo de Trivio eseguì il ciborio del duomo di Ferentino, e con Luca, figlio di Cosma I, firmò uno dei due plutei conservati nella sacrestia del duomo di Civita Castellana. Con il figlio Angelo firmò nel 1240 l'iconostasi del duomo di Civita Lavinia. La sua firma compare anche sui resti in S. Francesca Romana e nel Museo delle Terme a Roma. Secondo Giovannoni, che ha studiato a fondo questo artista, pare che egli si chiamasse "de Trivio" perchè la sua bottega di marmorario si trovava nel rione Trevi in Roma, dell'omonima famosa fontana.

Pietro Oderisi

Dal 1250 in poi inizia ad affermarsi il gusto gotico che influenza totalmente gli arredi presbiteriali e soprattutto i monumenti funebri. Pietro Oderisi è ricordato come autore delle tombe "cosmatesche" di Clemente IV e Pietro di Vico nella chiesa di S. Francesco a Viterbo e, curiosamente,

diventa il primo esportatore dell'arte cosmatesca fuori d'Italia, realizzando il pavimento del coro ed altri arredi nell'abbazia di Westminster.

Cosma di Pietro Mellini

artista che diede vita ad una bottega simile a quella di Cosma, tanto da essere spesso confusa con essa in passato, ma operante dal 1280 in poi, quindi nulla a che fare con Cosma I che aveva lavorato più di mezzo secolo prima. I suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, sono famosi per aver realizzato diverse opere cosmatesche, soprattutto arredi funerari. In particolare, Giovanni di Cosma, produsse lavori che rivelano una forte influenza dell'arte di Arnolfo di Cambio. Quest'ultimo artista costituirà un punto di riferimento nello studio del passaggio dal modo "romano" al "gotico".

Artisti isolati

Tra gli altri artisti isolati, sono da ricordarsi Pietro de Maria che lavorò tra il 1229 e il 1233 al chiostro dell'abbazia di Sassovivo; un certo *Johannes presbyteri romani* con il figlio; un'altro marmorario di nome Alessio e un frate domenicano, certo Pasquale, autore del candelabro di S. Maria in Cosmedin.

TAVOLA CRONOLOGICA

PRECURSORI (PRE-COSMATI)
Le parole in corsivo indicano che l’opera è attribuita all’artista e non è firmata

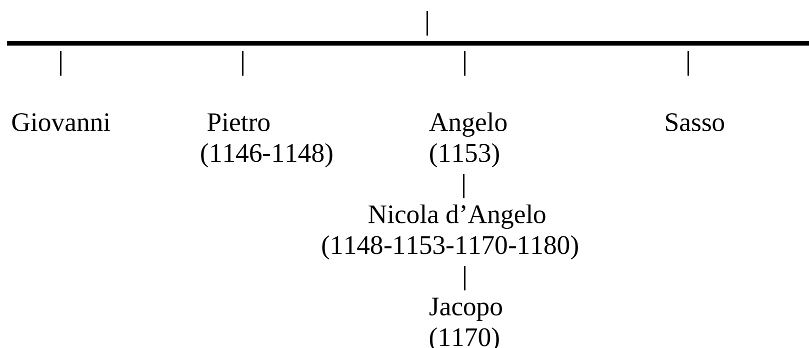
MAGISTER PAULUS (1108-1110)	Ferentino. Cattedrale. *Ciborio* Vaticano, Casino di Pio VI, *lastre di plutei* smembrati dal presbiterio di San Pietro
Giovanni, Pietro,	Santa Croce in Gerusalemme (*Ciborio*);

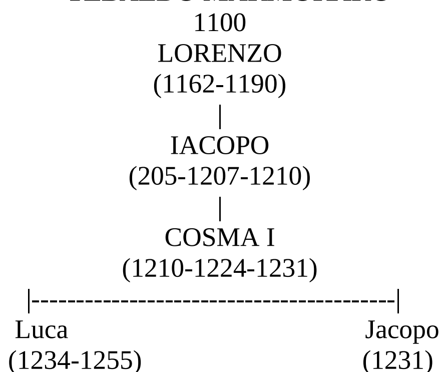
Angelo e Sasso (1146)	San Lorenzo fuori le mura (*ciborio*); San Marco (*ciborio*) Santa Maria in Cosmedin, *plutei e pavimento;* Sant'Ivo, *pavimento* San crisogono, *pavimento*
Nicola d'Angelo (1145-1180)	Narni, *chiesa borgo San Gemini* Gaeta, cattedrale, *campanile*, *ambone e candelabro pasquale* Chiesa S. Lucia, *plutei* San Giovanni in Laterano, *portico* Terracina, *campanile, candelabro e pulpito* Sutri, cattedrale, *altare maggiore* San Bartolomeo all'Isola (restauro), *ciborio* ed altri lavori scomparsi (collaborazione con Jacopo di Lorenzo) Basilica Ostiense, *cero pasquale* (con Vassalletto Pietro)
Drudo de Trivio (1146 circa)	Ferentino, *Ciborio* Santa Francesca Romana Palazzo Venezia, *lavabo* Civita Lavinia, *architrave del ciborio* di marmo dell'altare maggiore, *pavimento* (tutto scomparso)
I COSMATI	
Lorenzo di Tebaldo (1162-1190) Lorenzo e Jacopo suo figlio	S. Stefano del Cacco a Roma, *altare* maggiore (con suo figlio Jacopo); S. Maria in Aracoeli, *Amboni*, *pavimento* navata centrale S. Pietro in Vaticano, *ambone* distrutto Subiaco, Sacro Speco

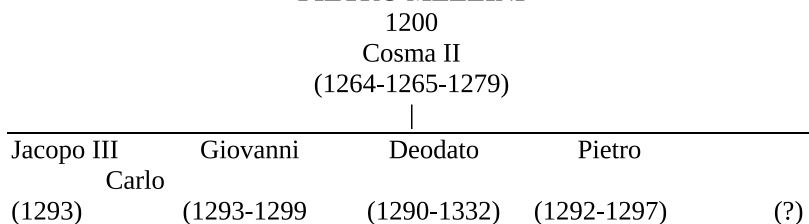
	Segni, Cattedrale, *ornamenti* Civita Castellana, cattedrale S. Maria di Falleri, *portale*
Jacopo I, figlio di Lorenzo Da solo e con suo figlio Cosma	Civita Castellana. cattedrale: Una delle *porte*. *Portico* con suo figlio Cosma. San Tommaso in Formis, *portale* S. Alessio, *colonnine* dietro altare maggiore (da S. Bartolomeo all'Isola) San Saba, *portale, pavimento, ciborio e portichetto* nel 1205 Ferentino, *Pavimento* (testimoniato da manoscritto)
Cosma, figlio di Jacopo	Civita Castellana (con il padre Jacopo) S. Tommaso in Formis (con il padre Jacopo) Anagni, *pavimento* della cripta, 1231 (con i figli Luca e Iacopo II). Orvieto, duomo, *soffitto* navata centrale
Pietro di Cosma Mellini 1292-1297	
Adeodato, o Deodato figlio di Cosma Mellini	Santa Maria Maggiore Santa Maria in Cosmedin, *Ciborio* Santa Maria Maddalena in S. Giovanni in Laterano, *ciborio* andato distrutto Tivoli, San Pietro in Colonna
Giovanni di Cosma Mellini	S. Giovanni in Laterano, *altare* S. Maria sopra Minerva, *tomba* del vescovo Durante S. Maria Maggiore, *tomba* del vescono Golsalvo Santa Balbina, *tomba* del cappellano Surdi S. Maria in Aracoeli, *tomba* del cardinale d'Acquasparta e altre tombe a lui attribuite S. Giovanni e Paolo, *ciborio*

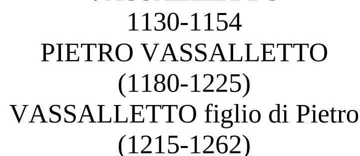
Luca, figlio di Cosma	Anagni, *pavimento* della cripta della cattedrale Subiaco, *chiostro* S. Scolastica
Cosma di Pietro Mellini (1264-1279)	San Giorgio in Velabro, *portico* Sancta Sanctorum alla Scala Santa
Iacopo III figlio di Cosma Mellini	
Lucantonio figlio di Giovanni di Cosma	S. Giovanni in Laterano (col padre)
VASSALLETTO	
Vassalletto padre di Pietro (1130)	SS. Cosma e Damiano, *sepolcro* del cardinale Guido
Pietro Vassalletto 1180-1226	S. Paolo fuori le mura, *chiostro, Candelabro* (con Nicola d'Angelo), *restauro e portico.* S. Pietro in Vaticano, *ambone* (con i cosmati Lorenzo e Jacopo di Tebaldo) San Giovanni in Laterano, *chiostro* (con il figlio)
Vassalletto figlio di Pietro 1225-1262	S. Giovanni in L., *portico* (con il padre lo termina da solo) S. Lorenzo Fuorile mura, chiostro, plutei, sedia vescovile S. Saba, *plutei* Civita Lavinia con Drudo de Trivio Viterbo Anagni, *candelabro e cattedra episcopale*
Nicola Vassalletto	Sassovivo, *chiostro*
ALTRE FAMIGLIE E ARTISTI ISOLATI	
Ranuccio figlio di	Toscanella e San Silvestro in Capite a

Giovanni	Roma SS. Nereo e Achilleo, *portale*
Pietro e Nicolò figli di Ranuccio	Corneto Tarquinia, chiesa S. Maria in Castello
Giovannie Guittone figli di Nicolò	Ponzano Romano, chiesa S. Andrea, *ciborio* Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ciborio*
Giovanni Ranuccio	Fondi, *ambone*
Giovanni figlio di Guittone	Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ambone* Alba Fucense, chiesa di S. Pietro, *ambone*
Pasquale frate domenicano marmoraro romano	Roma, Viterbo Anagni S. Maria in Cosmedin, *candelabro* per il cero pasquale
Magister Cassetta XIII sec.	Anagni, Palestrina Trevi nel Lazio, castello Guarcino Frosinone Silvamolle

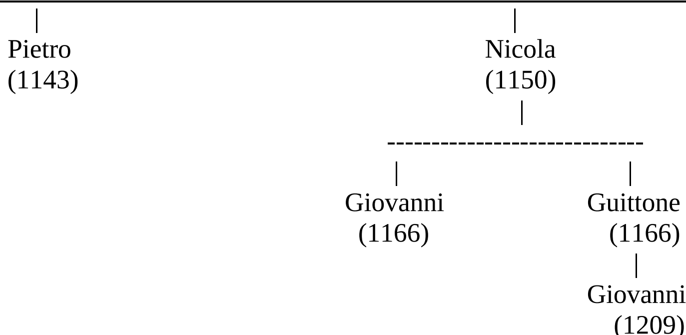

MAGISTER PAULUS
Giovanni
Pietro (1146-1148)
Angelo (1153)
Sasso
Nicola d’Angelo (1148-1153-1170-1180)
Jacopo (1170)


TEBALDO MARMORARO
1100
LORENZO
(1162-1190)
IACOPO
(205-1207-1210)
COSMA I
(1210-1224-1231)
Luca (1234-1255)
Jacopo (1231)


PIETRO MELLINI
1200
Cosma II
(1264-1265-1279)
Jacopo III
Giovanni
Deodato
Pietro
Carlo
(1293)
(1293-1299
(1290-1332)
(1292-1297)
(?)


VASSALLETTO
1130-1154
PIETRO VASSALLETTO
(1180-1225)
VASSALLETTO figlio di Pietro
(1215-1262)

RANUCCIO O RAINERIO di Giovanni Marmorario



La poesia geometrica dei Cosmati

Nell'osservare le opere dei Cosmati, non si può evitare di riflettere sul significato non solo decorativo, ma anche simbolico, religioso e filosofico di un'arte che affascina già al primo sguardo. L'arte cosmatesca è come un sunto e perfezionamento dell'*opus sectile* del mondo romano e bizantino. Non tutto ciò che vediamo nelle varie opere, pavimentali e decorative è una novità inventata dai Cosmati. Molti dei *patterns* (in seguito utilizzerò spesso questo termine) geometrici utilizzati (pavimenti musivi), ogni decorazione (candelabri tortili per il cero pasquale e decorazioni di amboni e iconostàsi), li ritroviamo già nel mondo classico, romano e bizantino. I Cosmati però crearono l'arte di dare nuova vita a questo classicismo antico, celebrando nella perfezione delle esecuzioni, e nelle innovazioni architettoniche (chiostri cosmateschi, campanili), tutto il meglio che di quella cultura classica avevano ereditato, integrandola in un contesto artistico che ne esaltasse gli elementi simbolici e mistici che tanto importanti erano negli

arredi liturgici e nelle pavimentazioni di edifici religiosi. Un simbolismo studiato in una perfetta fusione tra l'architettura strutturale della chiesa e gli elementi di arredo, per risaltare il significato religioso di ogni minimo particolare e che degnamente dovevano introdurre il fedele nel suo cammino spirituale fino al luogo principale: il presbiterio. Per suggellare questa fusione di elementi simbolico-religiosi, i Cosmati presero spunto da ciò che di più "moderno" vi era ai loro tempi: la geometria sacra che stava per generare i capolavori delle cattedrali gotiche.

Ogni fascia decorativa, ogni disegno geometrico, vanno a fare parte di un disegno dal significato universale, che parla un linguaggio universale di bellezza, di amore e di fede che ha per compito di condurre il fedele attraverso i suoi minuti passi sulla strada della speranza per il paradiso. I Cosmati non ci hanno lasciato dei libri di carta, dei manoscritti in cui spiegassero dettagliatamente le idee, le soluzioni, le intenzioni con qui seguivano un approccio al lavoro di architetti, decoratori e marmorari al servizio delle case di Dio e della potenza del Papato; ma le loro opere parlano il linguaggio universale del medioevo, della simbologia esoterica, scientifica, mistica e religiosa. Il numero aureo, i numeri primi, le proporzioni architettoniche, le similitudini e le infinite immagini dei bestiari, erano la loro fonte ispiratrice primaria. Nei primi anni del '900, il matematico Sierpinski scoprì le proprietà frattali delle figure geometriche come i triangoli, da cui la riproduzione di figure simili in livelli successivi, sempre più fitti, diede il nome di "triangolo di Sierpinski". Ebbene questa proprietà dei frattali la ritroviamo esattamente identica nel concetto e nella geometria in molti dei pavimenti e plutei cosmateschi. I Cosmati usavano la geometria frattale nel 1200!! Forse in modo inconsapevole, ma che significato aveva per loro l'applicazione ad opere d'arte come pavimenti musivi e decorazioni di plutei questa similitudine delle figure geometriche frattali? E' quanto ancora si sta studiando oggi.

Lo stile dei Cosmati

Ereditando dall'antichità classica gli elementi fondamentali dell'arte dell'*opus alexandrinum* e dell'*opus sectile*, e influenzati dalle forti correnti artistiche bizantine e islamiche, i Cosmati hanno plasmato tutti questi elementi, fondendoli con le loro caratteristiche locali, proprie delle prime botteghe marmorarie romane. Il risultato è davanti agli occhi di tutti, in quelle opere monumentali che possiamo ammirare soprattutto in Roma, dove la *rennovatio* interessò in particolar modo le chiese paleocristiane. E' proprio in questo contesto che possiamo renderci conto maggiormente come i Cosmati non fossero solo marmorari decoratori, ma architetti di grande pregio, anche se limitatamente ad opere bidimensionali. I chiostri di S. Paolo fuori le Mura, di S. Giovanni in Laterano, del monastero di S. Scolastica a Subiaco, come anche il campanile del duomo di Gaeta e i portici di S. Lorenzo fuori le Mura e, maggiormente, quello del duomo di Civita Castellana, ne costituiscono un esempio dimostrativo eccellente sulle quali grande attenzione è stata riservata negli ultimi tempi dai maggiori studiosi.
Ed è per proprio per questo che qui tratterò quasi esclusivamente delle opere pavimentali, e più marginalmente degli arredi liturgici e opere decorative musive, mentre non tralascerò la parte architettonica su cui è già stato scritto tutto in alcuni saggi pubblicati pure di recente.

Come in tutte le arti, anche in questa dei Cosmati, possiamo cogliere degli elementi stilistici fondamentali che si ripetono di volta in volta come nella riproposizione di un preciso disegno di base, sul quale poi poter lavorare a seconda delle esigenze specifiche che le diverse situazioni richiedono. Questi elementi possono così essere classificati per quanto riguarda le opere pavimentali.

Generali

1) L'impiego di una fascia che attraversa per buona parte la navata centrale della chiesa, con l'intento di ottenere una suddivisione bilaterale simmetrica della pianta del monumento;

2) Il riempimento con ripartizioni rettangolari regolari delle zone relative al resto della pavimentazione nelle navate laterali;

Specifici

1) L'impiego ricorrente di serie di *guilloche* con dischi di porfido di diversi colori;

2) L'impiego mirato di *quinconce* singoli, o avviluppati in serie, o giustapposti, con dischi di porfido, uniformi o tessellati;

3) Rettangoli, quinconce o guilloche di riempimento nei pressi del presbiterio

4) Raramente l'uso di forme geometriche monumentali, come stelle ottagonali, quale motivo di interruzione delle fasce di guilloche o quinconce al centro della navata della chiesa.

Materiali

I marmorari romani attingevano dalla grande fabbrica di Roma imperiale il materiale marmoreo per realizzare le loro opere. In particolare essi facevano largo uso del porfido ricavato da materiale di spoglio delle antichità romane, come il verde antico, il rosso antico, il giallo antico, ecc. insieme a tutto il campionario dei marmi che venivano utilizzate dalle botteghe romane: il serpentino, il pavonazzetto, lo statuario, il

cipollino, ecc.

Patterns geometrici

Da quanto ho avuto modo di vedere nei pavimenti cosmateschi, ma soprattutto sulla base dei pavimenti musivi dell’antichità che sono stati di recente scoperti e divulgati, posso dire quasi con certezza che i Cosmati poco o nulla hanno inventato da parte loro nella scelta dei motivi geometrici pavimentali realizzati. Tutti, o quasi tutti, i patterns geometrici che hanno utilizzato sono ripresi in modo identico dall'antichità classica, dai pavimenti romani e da quelli bizantini. Ad iniziare dalla scuola da cui scaturì il pavimento dell'abbazia di Montecassino (1071) voluto dall'abate Desiderio, i Cosmati hanno riprodotto gli stessi giochi geometrici, aggiungendo poco di personale che non sia un retaggio dell'arte bizantina. I pavimenti delle chiese di Costantinopoli ne sono una testimonianza diretta. Il sapiente gioco di riutilizzo e di fusione di questi elementi geometrici, è invece quanto di meglio potessero fare i Cosmati nel fare propria un'arte antica e riproporla con spiccata ed unica personalità artistica.

Forse ciò dipende da una precisa volontà di uniformarsi ad un livello artistico il più vicino e coerente possibile con quello antico. Così, se da un lato non si riscontra nei pavimenti cosmateschi una vera e propria innovazione per quanto riguarda i patterns geometrici dei singoli pannelli, dall’altro è ampiamente dimostrata l’arte e la maestria dei marmorari romani nel riproporre l’antico repertorio dell’*opus alexandrinum* in una minutezza compositiva dell’*opus sectile* e dell’*opus tessellatum* mai vista prima, riuscendo ad adattare mirabilmente i canoni musivi alle esigenze del simbolismo spirituale e dell’architettura religiosa. In questo, nella microarchitettura bidimensionale e nel reinventare l’arredo liturgico cosmatesco, si possono vedere in particolare quegli elementi innovativi che costituiranno il linguaggio personale e la “caratteristica locale” propria delle botteghe cosmatesche romane.

E a tal proposito, mi piace riprendere la felice espressione dell'architetto Kim Williams:

I pavimenti cosmateschi, coloratissimi tappeti marmorei la cui ricchezza e varietà contrasta con l'austera semplicità delle architetture romaniche nelle quali sono inseriti, nonostante l'inevitabile degrado prodotto dal trascorrere di quasi mille anni, riescono ancora a sopraffare i nostri sensi con la loro vibrante bellezza.

Osservando le opere dei Cosmati, in particolare i disegni geometrici dei pavimenti, è d'uopo domandarsi quali siano le origini dell'arte cosmatesca. L'argomento andrebbe prima di tutto sviluppato su diversi livelli, come quello storico-artistico, ma anche architettonico. Infatti, bisogna precisare che se la scuola di marmorari romani conosciuta poi come Cosmati, fu rappresentativa soprattutto degli sviluppi e delle realizzazioni degli arredi liturgici, come cibori, amboni, tabernacoli, pavimenti, ecc., tuttavia essa costituisce di fatto anche un primo e forte riferimento agli sviluppi dell'architettura esterna. Qualche studioso parla di architettura "bidimensionale" per non coinvolgere l'operato di alcuni di questi architetti nella grande fabbrica degli edifici architettonici medievali a tre dimensioni. In parte è così, ma opere come il chiostro di S. Giovanni in Laterano o, di più, il campanile del duomo di Gaeta, possono testimoniare che i *magistri doctissimi* non erano solo dei semplici decoratori e mosaicisti, ma dei veri e propri architetti, con tutto il carico di preparazione teorica e pratica che a quel tempo era richiesto. E' con la presenza delle loro botteghe romane che si ha una rinascita della scuola di scultori di marmo, un addestramento che era andato sempre più a scomparire durante l'alto medioevo, il tutto certamente favorito dalla *rennovatio* romana che vide protagonista la risistemazione ed ornamentazione di tutte le basiliche paleocristiane di Roma e di gran parte delle cattedrali del *Patrimonium Sancti Petri*.

Gli studiosi sono ancora di pareri discordanti nell'attribuire ai maestri Cosmati le capacità proprie di architetti responsabili degli studi progettuali di opere complete, di grandi dimensioni e questo probabilmente perchè essi stessi si firmano sempre e solo su "accessori" decorativi, compreso chiostri, portici, portali, ecc. Tuttavia molte delle loro opere vanno ben al di la della semplice microarchitettura decorativa.

Origine dell'arte cosmatesca

Per quanto riguarda le origini e il significato delle loro opere, bisogna tener conto che essi derivavano la loro arte e le loro conoscenze dal mondo Antico. Tali sono le derivazioni della gran parte delle simbologie e disegni geometrici delle pavimentazioni come anche delle decorazioni di arredi. Non si può parlare di una vera e propria autonomia compositiva stilistica, in quanto, come ho già detto, la maggior parte dei *patterns* utilizzati sono stati ripresi dall'antico e dalla scuola bizantina precosmatesca; ma le loro capacità di rendere moderno il linguaggio dei simboli antichi e di adattarlo in modo molto personale e stilisticamente proprio dell'arte delle botteghe dei marmorari romani, ne fanno un capitolo a parte della storia dell'arte. Così, molte delle invenzioni dell'arte cosmatesca, sono proprie delle capacità espressive e di adattamento alle esigenze liturgiche richieste dalle committenze religiose. Ciò che noi oggi vediamo come un qualcosa di statico, che è sempre stato li in quel modo, come le tipologie degli amboni e le loro posizioni, la vicinanza del candelabro per il cero pasquale, le inocostàsi, le cattedre vescovili e i cibori, per non parlare dei pavimenti, sono invece tutte soluzioni che i Cosmati hanno studiato per soddisfare le esigenze richieste tra architettura dell'arredo e le funzioni liturgiche.
Per esempio, nelle cattedre vescovili, il dossale e la ruota di porfido che corrisponde all'altezza della testa del sedente, rappresenta la Santità del Papa e i piccoli leoni posti per

braccioli simboleggiano il potere imperiale, sottolineando, così, alcuni importanti significati storici del periodo in cui l'arredo era stato effettuato, in questo caso nel periodo precedente la stipula del concordato di Worms. In altre cattedre vescovili di epoca posteriore si scorgono dettagli decorativi che hanno simbologie e significati diversi, come nella cattedra della chiesa di San Saba, fatta sotto il pontificato di Innocenzo III, il clipeo con la croce palmata evidenzia il ruolo del papa come Vicario di Cristo, evidenziando l'origine divina del suo potere quale successore di San Pietro. In tal modo, l'arte cosmatesca è al servizio delle esigenze religiose, realizzando arredi e decorazioni in funzione delle simbologie e significati politici del tempo in cui essi operavano.

I pavimenti musivi riconducono alle stesse considerazioni, ma sviluppandosi su grandi superfici, essi risultano assai più intrisi di significati simbolico-religiosi. Tra le funzioni principali dei pavimenti cosmateschi è senz'altro quella di sottolineare una perfetta simmetria bilaterale dell'edificio, prendendo come costante l'attraversamento della navata centrale attraverso una fascia che è destinata a guidare il fedele attraverso il suo lento cammino verso il presbiterio. Attorno alla fascia centrale, si realizzano molteplici partizioni rettangolari che, spesso, servono anche per correggere visivamente eventuali asimmetrie delle superfici sulle quali sono distribuite le navate. Generalmente il pavimento inizia fin dall'ingresso, appena oltrepassato il portale con il quale, secondo alcuni studiosi, avrebbe una stretta relazione realizzando così una fusione tra la chiesa e l'ambiente circostante.

"*La forma generale dei litostrati è correlata alla cerimonia di consacrazione della chiesa: i grandi motivi centrali, in cui va forse individuata una citazione della rota porfiretica del pavimento della basilica di San Pietro, vanno probabilmente interpretati come dei luoghi di sosta, delle stazioni obbligate*

durante lo svolgimento dei riti religiosi. Immaginati nella loro situazione originaria, con la luce delle fiaccole o delle finestre che incide sulla superficie scabra delle tessere policrome creando suggestivi giochi di luce e di ombra, forniscono un'idea dell'importanza compositiva e liturgica degli elementi naturali nel tardo Medioevo e, in particolare, nell'architettura cosmatesca, che di questi fattori fa largamente uso nelle proprie manifestazioni artistiche" (Tratto da Luca Creti, *In marmoris arte periti*, Quasar, 2010, pag. 13).

Ma il significato generale da attribuire ai pavimenti cosmateschi e alle decorazioni degli arredi liturgici, nasce dalla fusione dei concetti filosofici, religiosi e matematici del tempo in cui vissero i marmorari romani. Concetti che però furono evidentemente già sfruttati dai maestri di Costantinopoli ed insegnati nelle scuole istituite dall'Abate Desiderio a Montecassino. I Cosmati ne ereditano la cultura e la maestria nel rinnovarli e metterli in pratica nelle loro nuove realizzazioni. Senza troppo addentrarci in un argomento vasto che esula da questa semplice presentazione, diremo che il significato dell'*opus sectile* cosmatesco sta nel rafforzare costantemente i concetti medievali di "ritmo e proporzione", come espressi nei pensieri di Ugo da San Vittore. Un sincretismo di pensieri che, con l'esaltazione della scienza esatta, avvicinava l'uomo a Dio attraverso la perfezione del suo creato. Concetti filosofici sostenuti già da Pitagora e ripresi da Sant'Agostino che dava ai numeri un ruolo cosmologico, mentre il mio grande concittadino San Tommaso d'Aquino, sosteneva che l'aritmetica era lo strumento che avrebbe consentito all'uomo di riconoscere l'arte del Creatore. Gli sviluppi della matematica, derivati soprattutto dagli astronomi arabi, insieme ai concetti filosofici di armonia espressi dai massimi autori dell'epoca come Adelardo di Bath, Guglielmo di Conches ecc., offriranno la piattaforma su cui costruire il concetto di arte cosmatesca e, più in generale, le grandi cattedrali attraverso i procedimenti

di controllo delle proporzioni.
Tutto ciò si legge nei pavimenti cosmateschi, nel ritmo inarrestabile ed incalzante delle direzioni indicate dalle infinite celle, le quali ospitano le minuscole tessere musive marmoree che tutte insieme creano simmetria ed armonia, mentre singolarmente non significano nulla. Simboli grafici si alternano a decine di disegni geometrici in una varietà di colori che lascia stupefatti. I simboli del fiore, del triangolo, le stelle ottagonali, gli esagoni inscritti, alcune figure geometriche che si riproducono in miniatura per autosomiglianza (triangolo di Sierpinski), l'uso inconsapevole quindi della geometria frattale, la simmetria policroma e geometrica, sono tutti elementi rispondenti alle esigenze che un pavimento cosmatesco richiede. C'è anche chi ha visto nell'uso delle tessere marmoree dei risvolti di numerologia, come un'attenzione particolare ai numeri primi e in alcune proporzioni che porterebbero con insistenza al numero aureo.

Come i maestri bizantini che lavorarono a Montecassino presero quale campionario di decorazione alcune miniature tratte dai codici manoscritti miniati, anche i Cosmati dovettero prendere spunto da opere come i bestiari ed altri manoscritti per le loro decorazioni zoomorfe, cogliendo l'istinto e il carattere di ciascun animale, sia reale che immaginario e convertendoli in chiave simbolica: "*così l'aquila svolge una importante funzione apotropaica dall'alto, in particolare sui portali e nei poggioli degli amboni...mentre i leoni, i grifi e le sfingi, fiere guardiane per eccellenza, sono collocati lateralmente alle porte di accesso... nonché nei candelabri per il cero pasquale e nei braccioli delle cattedre vescovili*" (Luca Creti, op. cit. pag. 219).

Tuttavia, nei pavimenti propriamente cosmateschi, l'uso di figure zoomorfe è quasi del tutto assente, mentre diventa una componente caratteristica principale nei pavimenti realizzati dalle maestranze campane e dell'Italia meridionale.

Il sapiente uso delle forme e dimensioni delle tessere marmoree e della disposizione simmetrica dei colori nei disegni geometrici, risaltano le proprietà della luce del pavimento cosmatesco che ne forma un elemento architettonico unico nel suo genere. Che venga illuminato di giorno dalla tenue luce bianca delle bifore alte delle navate o da fiaccole di sera, una tale soluzione cattura sempre l'attenzione del fedele che si appresta al suo cammino verso l'altare. I Cosmati adottarono appositamente la soluzione secondo la quale le partizioni rettangolari, grandi o piccole, che si estendono lungo le navale laterali e verso l'ingresso della chiesa, sono formate da tessere di grandezza maggiore secondo disegni geometrici non troppo intricati e di ampio respiro, come per introdurre il fedele verso la zona centrale. Ma nella fascia che corre lungo la navata centrale verso il presbiterio, si ha non solo l'uso ripetitivo di guilloche e quinconce, ma vengono adottati disegni geometrici sempre più fitti dal simbolismo molto accentuato. Le tessere si fanno sempre più minuscole come in un mosaico decorativo e l'uso di colori come il giallo oro viene evidenziato, specie nelle soluzioni di continuità tra un disegno e l'altro, come le fasce che avvolgono le *rotae* dei quinconce. L'uso del porfido verde e rosso, quest'ultimo simbolo dei sacrifici di sangue dei martiri cristiani e dell'oro quale simbolo del sole, del divino e della perfezione, si fa sempre più insistente, attirando immancabilmente l'attenzione di chi percorre la fascia verso l'altare.

Tutto ciò mirabilmente realizzato seguendo decine di schemi geometrici disposti in simmetria tra loro. Non sappiamo di preciso quanti fossero in totale questi schemi utilizzati dai Cosmati, ma si suppone che siano forse qualche centinaio, se si considera che nel solo pavimento del duomo di Ferentino si arriva tranquillamente ad una sessantina. Certamente molti dei più importanti di questi patterns geometrici si ripetono anche altrove. Attraverso l'insistente uso di alcuni di essi in

particolare, a volte è possibile fare accostamenti stilistici e ipotizzare delle attribuzioni, come è stato fatto in alcuni casi per *magister Paulus* o per la famiglia Ranuccio, o per la bottega di Lorenzo, ecc.

Ma principalmente, i Cosmati utilizzavano dei campionari base, seguendo alcune regole precise.
Molti dei disegni geometrici vengono realizzati componendo un puzzle di minuscole tessere triangolari, di solito equilateri. In, tal modo, per esempio, si scompone un quadrato in quattro triangoli; si scompone un triangolo in figure triangolari autosimili; si fa una fascia con triangoli opposti alla base. Lo stesso lavoro può esser fatto con piccole tessere quadrate, oppure esagonali, scomponendo l'immagine iniziale di un esagono e via dicendo. Piccole tessere triangolari, di solito bianche, sono impiegate per un disegno geometrico tra i più utilizzati, che raffigura una stella con al centro un quadrato inscritto in un altro quadrato diagonale

Tessere triangolari scalene sono impiegate spesso nelle fasce circolari delle *rotae* porfiretiche delle guilloche e dei quinconce, mentre tessere a forma di losanga romboidale, rotonde e ovali oblunghe sono usate per formare disegni geometrici a stella, specie nelle decorazione degli arredi, e come riempimento nei dischi di porfido. Un repertorio molto vario e sapientemente organizzato secondo precise regole geometriche, simboliche e religiose..

Nell'arco di questi studi, è stato possibile verificare e dedurre che la maggior parte degli schemi geometrici utilizzati dai Cosmati, come anche nei pavimenti pre-cosmateschi, sono stati ripresi in modo identico prima dai modelli pavimentali in *opus sectile* delle ville dislocate in tutto l'Impero Romano, poi da quelli di epoca bizantina i quali forse maggiore influsso hanno avuto sugli artefici dell'arte precosmatesca in Italia. Per quanto riguarda, quindi, le opere pavimentali, i Cosmati si può dire che hanno quasi esclusivamente apportato solo delle

piccole varianti, mentre ciò che ha maggiormente determinato il loro "gusto" o stile, è il fatto di aver sapientemente lavorato in modo più minuzioso gli stessi patterns, riproponendoli in una versione, diciamo così, più minuta, con scomposizioni in elementi minori delle figure autosimili, e raggiungendo un livello di perfezione, anche grazie alle raffinate tecniche di intaglio delle tessere marmoree, che forse prima non era stato visto, specie nell'applicazione degli stessi criteri alle decorazioni più eleganti e delicate degli arredi liturgici, dove essi si distinsero davvero, per qualità artistica e inventiva.

Le numerose scoperte, dagli anni '80 ad oggi, di siti archeologici dell'Impero Romano e nell'area dell'antica Costantinopoli, sono motivo di grande stupore per gli studiosi dell'arte cosmatesca che si trovano, così, di fronte a opere pavimentali che presentano in modo inequivocabile una buona parte del repertorio geometrico utilizzato dai Cosmati, a dimostrazione di una quasi completa eredità stilistica e artistica dei maestri marmorari romani e dell'Italia meridionale, come quella del mosaico pavimentale, che solo qualche decennio fa era appena riconoscibile grazie solo a qualche raro esempio dell'antichità (basti per questo ricordare i pochissimi esempi della pur approfondita ricerca in merito svolta da Don Angelo Pantoni, monaco dell'Abbazia di Montecassino nella seconda metà del '900, a cui dobbiamo gran parte degli studi sul pavimento antico del monastero cassinese e di quello dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno).

Un itinerario per passeggiate cosmatesche

Nel 2006 fu pubblicato un piccolo e grazioso libretto, di appena 93 pagine e di piccolo formato, intitolato *Itinerari Cosmateschi. Lazio e dintorni*[2]. L'autore, Enrico Bassan, tracciava per la prima volta un ipotetico e piacevole itinerario d'arte tra le opere cosmatesche presenti sul territorio del Lazio e zone limitrofe. Ovviamente la scelta dei luoghi si limitava a quelli di maggiore interesse, con le tracce più cospicue dell'arte dei marmorari romani, specialmente della zona della Tuscia e Sabina. Così nell'utilissimo libretto di Bassan non furono compresi edifici religiosi forse meno famosi, eppure non meno interessanti che esamineremo in questa collana.
L'arte cosmatesca, riscoperta e riconsiderata dalla divulgazione solo negli ultimi anni, è un terreno fertilissimo oggi, a distanza di oltre mille anni, e solo poche pubblicazioni specialistiche hanno visto la luce di recente, mentre molte in futuro cercheranno di riprendere ed riordinare le fila di una storia ricca di fascino, simbolico e religioso, scientifico e artistico, umano e sociale. Attraverso semplici pietre sulle quali gli artisti scolpirono i loro nomi, impareremo a scoprire ed apprezzare l'arte e la storia sconosciuta di personaggi altrimenti rimasti ignoti, eppure benefattori di pezzi d'arte di una tale bellezza da farci restare senza respiro. Chi non avrebbe voluto sapere il nome di coloro che hanno realizzato meraviglie come i chiostri delle basiliche paleocristiane romane di S. Paolo fuori le Mura, o di San Giovanni in Laterano? O delle microarhitetture dei portici come il duomo di Civita Castellana, di San Lorenzo fuori le Mura a Roma, per non parlare delle meraviglie degli arredi liturgici come cibori, amboni, recinzioni presbiteriali, candelabri per il cero pasquale e dei magnifici pavimenti nell'antica arte dell'*opus tessellatum*?

---

[2] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni,* Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006

*Magister Paulus, Petrus Vassallectus, Ranucii Petrus, Nicolaus Ranucii, Iohannis Guittonis, Laurentius cum Jacobo filio suo, Drudus de trivio, Cosma cum filiis suis Luca et Iacobo…*sono tra i principali nomi degli artisti che si firmarono nelle epigrafi a testimonianza delle loro opere. Gli eventi storici, i nomi dei committenti, dei vescovi, dei papi e delle circostanze architettoniche e artistiche, hanno permesso di ricostruire in parte, a cominciare dal XIX secolo, l'oscura storia dei maestri romani dell'arte cosmatesca. Ma di tali personaggi non conosciamo e non conosceremo mai i loro volti, le loro espressioni, le loro figure, la loro vita e la loro quotidianità. Tuttavia la loro anima resta immortale, scolpita nelle loro opere; la loro maestria artistica, espressione di una nobiltà e generosità d'animo che è contraddistinta come una firma indelebile nella meticolosa arte musiva decorativa e dell'*opus sectile* pavimentale, aiuta ad immaginare i loro volti orgogliosi, felici i quali, da poco più che fanciulli, crescono nell'apprendere l'arte nella bottega paterna e da adulti a trasmetterla ai propri figli. Non sappiamo quando e dove sono nati, né cosa fecero in vita, né dove riposano le loro spoglie, ma conosciamo il loro amore per l'arte, per il bello, per la gioia di illuminare, come oggidì si fa al tempo del Natale con le luminarie, le antiche e nuove chiese, erette a suffragio della nuova opera di rinnovamento spirituale iniziata con l'abbaziato di Desiderio nel celebre monastero benedettino di Montecassino.

Ancora una volta loro, i benedettini, promotori di quella *rennovatio* religiosa ed artistica che dalla consacrazione della chiesa abbaziale di Montecassino portò alla realizzazione di un mondo spirituale del tutto nuovo, trasmesso anche e soprattutto con l'ausilio dell'immagine oltre che con il verbo; dalla *Biblia Pauperum,* nasce il concetto del simbolismo religioso, professato attraverso l'immagine e la bellezza dell'ordine cromatico e geometrico della natura. Le decorazioni policrome diventano il linguaggio artistico principale per la trasmissione della bellezza visiva, atta a dare

magnificenza e luce agli strumenti della fede. I candelabri per il cero pasquale vengono realizzati su colonne tortili finemente intarsiate di tessere musive, che creano motivi geometrici vorticosi e linee policrome di una bellezza incomparabile. Lo stesso accade per le nuove recinzioni che girano tutto intorno al presbiterio della chiesa, che generalmente viene rialzato di qualche gradino, al centro del quale viene eretto un ciborio che costituisce una splendida microarchitettura, ad evidenziare l'importanza del luogo più intimo della chiesa; allo stesso modo gli amboni per la lettura del Vangelo si arricchiscono di splendide decorazioni musive, come anche i tabernacoli, i plutei, fino ai portici esterni e i chiostri di chiese e monasteri.

In un tale contesto, grande importanza aveva anche il pavimento che, da coccio pesto, spento nei colori, muto nel linguaggio espressivo, si trasforma in una sorta di città del simbolo in cui lo straordinario ordine simmetrico delle ripartizioni, delle fasce laterali che attraversano longitudinalmente le navate della chiesa e della fascia centrale, la più importante, diventa una strada con una segnaletica simbolica per il fedele che deve avvicinarsi al luogo più sacro dell'edificio, il presbiterio. Il significato specifico di questi simboli utilizzati dai Cosmati che li prendono a prestito per la quasi totalità dal repertorio dell'*opus alexandrinum* dell'antichità, non è ancora stato chiarito in modo completo oggi, ma si presume che i maestri romani volessero creare una sorta di linguaggio simbolico, il cui significato forse poteva essere interpretato dal singolo fedele in modo personale e secondo le proprie esigenze spirituali. Così l'opera pavimentale dei Cosmati, oltre che ad abbellire artisticamente le chiese, doveva espletare la funzione di guida al fedele che si avvicinava lentamente all'altare, esaltando il significato delle principali tappe. A questo dovevano servire le *guilloche* e i *quinconce*, le *rotae* e la ripetizione di motivi geometrici sempre più complessi, come anche l'attenzione ad un più fitto lavoro decorativo man mano

che ci si avvicinava all'altare.
E' questo il senso più compiuto del lavoro artistico dei Cosmati che obbedivano al volere della Chiesa, che nell'intento della *rennovatio* voleva raggiungere una magnificenza mai vista prima negli arredi liturgici e architettonici degli edifici religiosi. Un intento di bellezza, visiva e spirituale, alla quale l'opera dei Cosmati trovò un sodalizio così felice e perfetto da produrre opere che sarebbero rimaste per sempre nella storia dell'arte.
Di tali opere noi conosciamo, oggi, la quasi totalità della produzione originale. Tuttavia qualcosa può essere sfuggito alla grande divulgazione, magari piccoli contributi o comunque lavori di un certo rilievo che sono rimasti poco conosciuti in quanto posti in luoghi poco frequentati, ma anche perché gli arredi cosmateschi hanno dovuto subire, nel corso dell'invadente periodo barocco, l'oltraggio dell'abbandono se non della distruzione, con iniziative di smantellamento delle opere che hanno poi prodotto, dove si sono conservati, tutti quei reperti appartenenti ad amboni, transenne presbiteriali che spesso possiamo ammirare in musei e chiostri di chiese.

E' in questa ottica che prende vita la mia idea di continuare gli itinerari laziali iniziati da Bassan, cercando di inserire e descrivere quei luoghi che ad oggi non hanno ancora meritato la giusta considerazione. Luoghi che si trovano dislocati su vari percorsi tra il basso Lazio e l'alta Campania, alcuni dei quali noti sicuramente agli esperti, ma non al grande pubblico. In alcuni casi si tratta di opere addirittura inedite, o di cui si è accennato in studi di difficilissimo reperimento, come gli arredi della cattedrale di Teano, di Sessa Aurunca, di Calvi Risorta, in provincia di Caserta; ma anche di quelli di Minturno, Fondi, Terracina, Fossanova, in provincia di Latina; mentre quasi sconosciuti, se non a pochi autori, sono i pavimenti di Capua, di Carinola, in provincia di Caserta, di S. Elia Fiumerapido, di Sora, in provincia di Frosinone, di S. Vincenzo al Volturno in provincia di Isernia. Quest'ultima

mèta merita un posto di rilievo in questa collana storica perché proprio al confine tra il Lazio e la Campania, anche se in terra molisana, ed è, come vedremo, troppo importante per lasciarla in disparte.
Gli altri itinerari, invece, saranno trattati in funzione della loro influenza artistica dipesa dalla scuola dell'abbazia di Montecassino.
Scoperte e riscoperte, quindi, di opere in luoghi dove i Cosmati romani e i maestri marmorari di scuole campane forse si affiancarono, collaborarono, si contrapposero in una sorta di competizione artistica che aveva per fine la creazione del bello nel linguaggio dell'architettura religiosa. La loro arte correva parallela per trovare una fusione all'infinito, come i due binari su cui corre il treno. Una fusione che non è ancora stata spiegata nella sua totalità, nel suo significato simbolico e nella sua concezione artistica.
"*Matrice bizantina, influssi musulmani, permanenza della tradizione locale: a queste tre diverse eredità, oppure ad una loro eventuale fusione, hanno da sempre fatto riferimento gli studiosi che si sono occupati del problema delle origini della maniera cosmatesca: a tutt'oggi le opinioni al riguardo sono le più varie…*". Così si esprime l'architetto Luca Creti nel suo bel libretto *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, edito da Edilizio, a Roma, nel 2002 (pag. 46), sottolineando l'impossibilità di attestare con precisione dove la mano degli artisti laziali sia giunta o si sia fusa con quella delle scuole meridionali. Nella cattedrale di Terracina, come in buona parte del sud del Lazio, sembra di vedere i maggiori elementi di fusione delle due scuole, rintracciabili a volta negli arredi, altre volte nei pavimenti. Personalmente non escludo neppure che qualcuno dei maestri romani abbia portato la sua arte anche in pieno meridione, come sappiamo essere anche accaduto al di fuori dell'Italia nella realizzazione del pavimento presbiteriale dell'abbazia di Westminster a Londra.
E' ovvio credere che nel meridione e in Campania, le scuole meridionali abbiano firmato la maggior parte delle opere; così come le scuole marmorarie romane a Roma, nel nord del

Lazio fino in Umbria e nel basso Lazio, almeno fino a Ferentino. Ma che entrambe siano scaturite dalla primitiva scuola di Montecassino è un dato ormai accertato.

Sulla scorta, quindi, della scoperta e riscoperta di questi luoghi ed opere meno conosciute, forse anche agli specialisti della materia, mi accingo a descrivere questi nuovi itinerari cosmateschi che si trovano dislocati a cavallo tra il basso Lazio e l'alta Campania. I percorsi che ho scelto, sono quelli che prevedono la possibilità di seguire un itinerario facilmente percorribile in auto e in sequenza temporale che così vorrei schematicamente raggruppare:

BASSO LAZIO

ANAGNI
Cattedrale, Pavimento della basilica superiore, arredi cosmateschi.
Cattedrale, Pavimento della basilica inferiore (Cripta di S. Magno)
Cattedrale, reperti cosmateschi del museo lapidario
Chiesa di S. Andrea, pavimento
Chiesa di S. Giacomo in S. Paolo, Pavimento, Tabernacolo
Chiesa di S. Pietro in Vineis, pavimento
Scavi archeologici di Villa Magna, monastero di S. Pietro, resti di pavimento

FERENTINO
Cattedrale, Pavimento, ciborio di Drudus de Trivio, arredi cosmateschi, reperti erratici

ALATRI
Cattedrale. Reperti cosmateschi

VICO NEL LAZIO
Chiesa di S. Michele Arcangelo. Paliotto d'altare cosmatesco

SUBIACO

Monastero S. Scolastica, chiostro cosmatesco, reperti
Sacro Speco, Portale, Pavimento, reperti

SORA

Chiesa di S. Domenico, resti pavimentali nella cripta

AQUINO

Museo archeologico, resti pavimentali e di arredi provenienti dalla chiesa di S. Maria della Libera

MONTECASSINO

Abbazia. Resti pavimentali nella Cappella dei Santi Monaci, nella Cappella di S. Martino, nella Cappella di S. Anna, frammenti nel museo dell'abbazia e reperti erratici.

S. ELIA FIUMERAPIDO

Chiesa S. Maria Maggiore, resti pavimentali

FOSSANOVA

Abbazia, portale con decorazione cosmatesca

TERRACINA

Cattedrale. Portico cosmatesco, pavimento, arredi

FONDI

Duomo. Pulpito, cattedra

GAETA

Duomo. Campanile, reperti
Chiesa S. Lucia, reperti

MINTURNO

Duomo, Pulpito

ALTA CAMPANIA

SESSA AURUNCA
Duomo. Pavimento, pulpito, candelabro, reperti erratici

CARINOLA
Cattedrale. Reperti pavimentali

TEANO
Cattedrale. Pulpito, reperti

CALVI RISORTA
Cattedrale. Pulpito, reperti

CAPUA. S. ANGELO IN FORMIS
Basilica benedettina. Resti pavimentali, reperti

CAPUA
Duomo. Cappella del Sacramento, pavimento; candelabro, pulpito, cripta;
Chiesa S. Angelo in Audoaldis, resti pavimentali;
Parrocchia SS. Filippo e Giacomo. Resti pavimentali dal monastero di S. Benedetto a Capua.

CASERTA VECCHIA
Cattedrale. Pavimento, presbiterio, pulpito

S. AGATA DEI GOTI
Chiesa di S. Menna, pavimento, reperti e frammenti
Cattedrale, resti pavimentali

S. Vincenzo al Volturno
Basilica superiore. Resti pavimentali. Locale L1 e locale L2
Basilica inferiore, scavi archeologici, Cappella S. Restituta, resti pavimentali.

ANAGNI. IL PAVIMENTO COSMATESCO DELLA CHIESA DI SAN GIACOMO IN SAN PAOLO

I pavimenti cosmateschi sconosciuti di Anagni. L'opera riscoperta dei maestri Cosmati



Figura 1

Affianco al Convitto "Regina Margherita", all'ingresso del paese, si trova la chiesa di S. Giacomo in San Paolo. Quando si parla di Anagni, in genere il campo di informazioni storico-artistiche è assorbito quasi completamente dalla cattedrale, con i suoi tesori d'arte e da alcuni palazzi del centro storico. Passeggiando però per la città ci si può trovare all'improvviso di fronte a piacevoli sorprese di cui poco o niente si sa e che possono considerarsi delle vere e proprie fonti di ispirazione per nuove ricerche. E' il caso, per il nostro argomento, di almeno altre tre chiese e di un'abbazia di cui restano solo dei

resti archeologici.

Premesse generali

Il pavimento, o meglio ciò che resta del pavimento cosmatesco di questa chiesa, si presenta in uno stato di cattiva conservazione. Esso si estende dall'inizio della chiesa, ad iniziare dalla porta d'ingresso, fino a metà della navata, dove è bruscamente interrotto da un pavimento in cotto. Al centro del pavimento in cotto si trova un grande cerchio in cui è inscritta una stella ottagonale e gli spazi tra le punte sono riempiti da porzioni di pavimento in *opus sectile*. Il pavimento cosmatesco ricomincia a qualche metro di distanza, successivamente a questa stella centrale e fino al gradino che separa la zona del presbiterio, dove lo stato di conservazione sembra leggermente migliore. Come se durante antichi restauri fossero state scelte le tessere cosmatesche meglio conservate da assemblare nella parte pavimentale più vicina al presbiterio. In generale si può dire che il pavimento si presenta quasi del tutto manomesso, probabilmente da antichi restauri; che le tessere visibili sono in gran parte molto consunte e rovinate; che la manomissione dei restauri ha in buona parte modificato la *facies* originale del litostrato e la simmetria policroma dei disegni geometrici a causa della ricomposizione casuale delle tessere colorate. Non può esistere, quindi, una corrispondenza simmetrica delle parti pavimentali e da ciò che si vede oggi, ci si può fare solo una vaga idea della magnificenza e bellezza che doveva avere il pavimento originale che sicuramente iniziava dall'ingresso della chiesa e si estendeva a tutta la superficie fino in fondo al presbiterio. A meno che, questo pavimento sia una ricomposizione di materiale di spoglio derivato da altre chiese.
Una curiosità che attira subito il visitatore è la cattedra vescovile che si trova sul presbiterio e che ricorda immediatamente nel disegno quella realizzata da Vassalletto, oggi nella cattedrale di Anagni. Un richiamo curioso, anche

perché da Cappelletti[3] si apprende che al tempo in cui egli scriveva il suo libro, nel 1840 circa, la cattedra vescovile fatta da Vassalletto si trovava nella chiesa romanica di S. Andrea. Da ciò si deduce anche la ricomposizione della stessa cattedra con pezzi diversi, come abbiamo detto nel capitolo dedicato alla cattedrale. Non sappiamo se questa cattedra della chiesa di San Giacomo in San Paolo sia stata ripresa dalla chiesa di S. Andrea, dove, probabilmente essa fu messa al posto dell'originale trasportata nella cattedrale. Tutti questi movimenti, comunque, ci portano a pensare e ad ipotizzare che i lavori cosmateschi di Anagni, i quali hanno interessato diversi monumenti, possano essere stati condotti più o meno in uno stesso periodo dalle stesse famiglie romane, da Cosma, i figli Jacopo e Luca e dai Vassalletto. La stella centrale nel pavimento richiama inevitabilmente alla mente la stessa stella ottagonale presente nel pavimento cosmatesco del Sacro Speco a Subiaco dove sappiamo che pure Lorenzo (opere datate dal 1162 al1190), padre di Cosma I, aveva lavorato. E' probabile, quindi, che l'artefice di questo pavimento fosse lo stesso Cosma I, o la sua bottega, che lavorasse separatamente o in contemporanea con il rifacimento dei litostrati (cripta e navata superiore) della cattedrale.

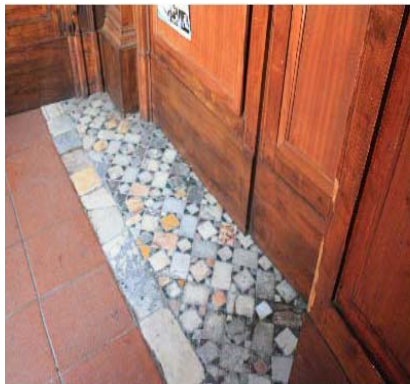


Figura 2

Il pavimento

Dallo stato di conservazione pessimo si può pensare che esso sia stato manomesso e ricomposto nel XVII secolo, quando si decise di smantellare gli arredi medievali delle chiese e non più restaurato in tempi moderni. Nel 1843 il "*bel pavimento vermicolato*" era già stato montato, lo testimonia una descrizione minuziosa della

---

3 Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina, iconologia*, Ed. Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2002, pag. 349

visita del Papa Gregorio XVI ad Anagni nel maggio del 1843, pubblicata dal "Principe Massimo" nello stesso anno. Dall'ingresso della chiesa si possono vedere una serie di ripartizioni rettangolari, non molto grandi, ostacolate da sedie, panche, colonne, un tavolo e un confessionale!

La fig. 40 mostra l'ingresso in chiesa e l'inizio di una delle ripartizioni orizzontali che si contrappongono alla serie di 5 ripartizioni verticali, inframezzate al centro della navata da un lungo rettangolo contenente una bella *guilloche* formata da cinque *rotae*. Il motivo geometrico all'inizio è quello di rettangoli e quadrati in tessiture miste ortogonali e diagonali, con le tessere di dimensioni abbastanza grandi, come di solito usavano i Cosmati per le ripartizioni nelle grandi navate. Qui, come in quasi tutto il resto del pavimento, ad eccezione di piccole parti delle guilloche centrali, la simmetria policroma dei disegni geometrici è irrimediabilmente perduta. Perpendicolari a questo rettangolo iniziale, interrotto dall'architettura ed arredi dell'ingresso alla chiesa, si trovano le ripartizioni che accompagnano parallelamente nella prima porzione il rettangolo con la lunga guilloche centrale. Se ne può avere una discreta idea dalla fig. 41.


Figura 3

Tali ripartizioni sono interrotte più o meno all’altezza della prima ruota della guilloche per dare spazio a due grandi riquadri che a loro volta contengono una lastra marmorea, forse un sacrario con su incise due lettere. Al termine di questi riquadri ricominciano le ripartizioni rettangolari che avanzano fino all’interruzione nella navata centrale, dove sono sostituite con una pavimentazione di mattonelle rosse e solo il grande cerchio con la stella centrale si evidenzia dell’antico pavimento. Le stesse ripartizioni, esattamente come prima in numero di cinque per lato, ricominciano seguendo lo stesso andamento fino al gradino che separa la zona dell’altare e del presbiterio. Qui il pavimento è interrotto centralmente solo da una grande lastra rettangolare che è una tomba medievale. Probabilmente si tratta della tomba di Enrico di Villars, arcivescovo di Lione e venuto ad Anagni nel 1301 a trattare di affari con il Papa[4].

---

[4] Notizie ricavate da Francesco Nardi, *Il Santo Padre in Anagni il 20 maggio*, Roma, 1863, pag. 10


Figura 4

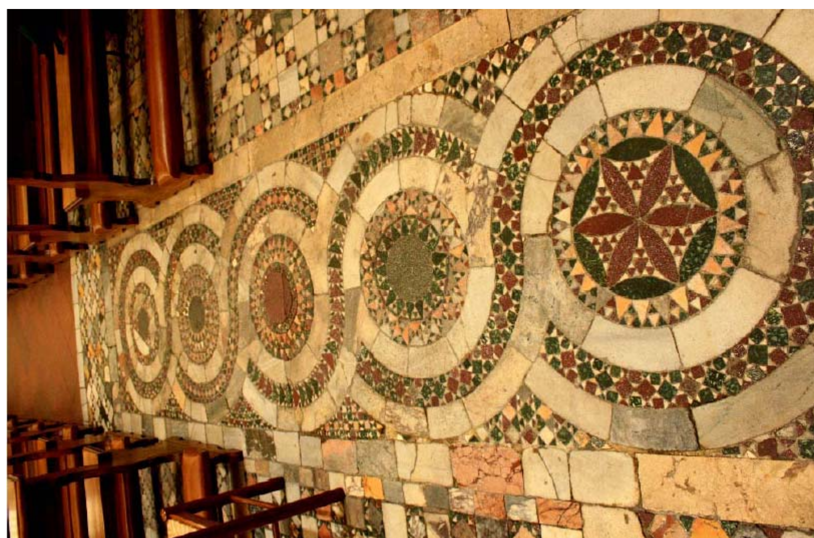
Fig. 42. Le prime ripartizioni rettangolari, perpendicolari a quella orizzontale, nei pressi dell’ingresso della chiesa.


Figura 5

I due riquadri che contengono le due lastre marmoree al centro.
Fig. 44 sono visibili parti del pavimento tra i banchi e sotto il muro perimetrale destro

Nella pagina seguente (fig. 45) si può vedere la collocazione, la forma e lo stile della guilloche centrale. Essa è costituita da cinque *rotae* e cinque dischi centrali, tutti di uguale dimensione.
Lo stile generale, i motivi geometrici delle fasce che si rincorrono, i disegni dei cerchi concentrici attorno ai dischi


Figura 6


Figura 7

centrali e, ancor più, alcuni motivi come il fiore rosso sul disco di porfido verde della prima ruota, ci mostra inequivocabilmente la mano del maestro Cosma e forse dei suoi figli Jacopo e Luca che ne hanno realizzate di simili, se

non identiche, nel pavimento della navata superiore e nella cripta della cattedrale. L'identificazione della mano dei maestri Cosmati, non è solo un fatto di comparazione stilistica, ma anche l'utilizzo in serie di elementi che fanno pensare come ad una “catena di montaggio”. Per esempio, i patterns e i disegni geometrici utilizzati in questo pavimento, sono evidentemente gli stessi che la “fabbrica” messa in moto per questi lavori aveva prodotto le tessere marmoree del pavimento della Cattedrale, sia nella basilica superiore che inferiore e nella chiesa di S. Pietro in Vineis. E' logico credere che per realizzare questi progetti, i disegni, le concatenazioni di guilloche, le tipologie dei quinconce, i moduli di proporzione e ogni altra struttura di tappeto musivo pavimentale, fosse studiata e preparata prima, in modo da produrre una fabbrica, anche locale, che sfornasse di volta in volta i materiali da utilizzare. E quindi, in tal caso, si ritrovano pezzi di pavimento dislocati in luoghi diversi che non solo presentano forti peculiarità di similitudine stilistica, ma addirittura uguaglianza nella forma e nella qualità del materiale impiegato. In pratica, è possibile riconoscere le stesse tessere di un unico pavimento.





Figura 8

Nella fig. 46 si può vedere la similitudine stilistica tra la prima ruota della guilloche di S. Paolo in S. Giacomo (fig. 45) e due ruote (fig. 46) del pavimento della basilica superiore della cattedrale in Anagni. Nella foto in alto della fig. 46 si scorge, tra le "foglie", ovvero tra le losanghe curvilinee, la figura frattale del "triangolo di Sierpinski, in una fitta scomposizione che potremmo definire forse al secondo livello di autosimilitudine, mentre nella ruota della foto inferiore della stessa fig. 46 si vede lo stesso pattern geometrico ma in una scomposizione più semplice, al primo livello. La prima mostra molto chiaramente come dovrebbe essere il risultato del lavoro originario con una buona corrispondenza (anche se non è completa) della simmetria policroma tra le tessere di riempimento nelle losanghe rosse e nei triangoli gialli esterni. Nella stella della prima ruota in alto (fig. 45) invece si vede una rara porzione del pavimento di S. Giacomo ove il lavoro si è conservato originale, per la stella interna e il disco centrale, e solo in parte per le decorazioni del triangoli gialli esterni. Abbastanza buona è anche la parte della fascia che abbraccia la ruota, la quale sembra mostrare gli stessi stilemi delle fasce nel pavimento della cattedrale, e una discreta

corrispondenza policroma delle tessere. Come può vedersi, anche i motivi dei riempimenti tra le ruote sono più o meno identici a quelli realizzati nelle guilloche e quinconce del pavimento della cattedrale. Mentre uno sguardo alle partizioni rettangolari, riflette molto bene lo stesso stile che si riscontra nelle ripartizioni della cripta di San Magno. Tutto riconduce quindi alla mano dello stessa bottega dei marmorari romani, il maestro Cosma e figli.
Nella fig. 47 e in quelle della pagina seguente si possono vedere i singoli dischi della guilloche centrale e i dettagli dei patterns.



Figura 9

01. Prima ruota della guilloche. Disegno geometrico a stella esagonale formato da 6 losanghe. All’interno, triangolo di Sierpinski al primo livello di autosilimitudine. La stella è inscritta in un disco di porfido verde antico. La fascia circolare che contorna il disco è composta di alternanza di triangoli grandi gialli, verde antico e porfido rosso.

02. Seconda ruota. Un disco centrale di porfido verde antico, molto consunto, dal quale si dipartono in cerchio “gocce” formate da tessere verdi (vedi esempio e confronto nella pagina seguente). Segue una seconda fascia circolare concentrica a motivo geometrico di triangoli opposti al vertice di colore prevalentemente giallo per le tessere più grandi e verdi, bianche e rosse per le piccole di riempimento;

03-04. Terza ruota che ricorda un po’ il “sole azteco” con il disco centrale in porfido rosso antico e tre fasce circolari concentriche, di cui la prima a motivi di triangoli scaleni alternati rosse e verdi; la seconda con un doppio ordine di triangoli grandi e piccoli, gialli, rossi e verdi; la terza di triplice incastro di triangoli rossi, verdi e gialli.

05. Quarta ruota. Un disco di marmo nero, forse “lumachella”, attorno al quale vi sono tre fasce circolari concentriche con motivi a triangoli, in prevalenza di colore giallo, dando il colpo d’occhio di un grande sole raggiante.

06. Quinta ruota. Questo è un pattern raro, ma nella cripta di San Magno esiste uno dei cerchi di una ruota di quinconce dove è ricavato un triangolo centrale. Qui all’interno del triangolo, anche se si vede poco, si trova inscritto un esagono in cui è inscritto il disco centrale. Molto suggestivi i tre motivi del triangolo di Sierpinski.

E’ interessante fare un confronto millimetrico di questo pattern con lo stesso che si vede nella cripta di San Magno. Si scorge la stessa mano del maestro Cosma nel taglio delle

tessere a goccia e lo stesso stile.

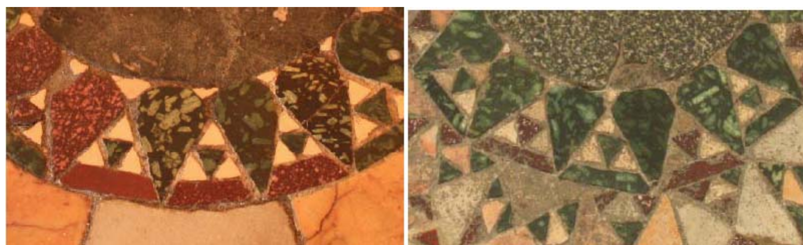


Figura 10

A destra (fig. 48) è il particolare del pavimento di S. Giacomo, a sinistra il dettaglio di un disco centrale di uno dei quinconce nel pavimento della cripta di San Magno. Bisogna innanzitutto far caso ad un particolare che nemmeno si scorge ad occhio quando si guardano queste opere standoci sopra, in piedi, forse anche a causa della limitata illuminazione diurna delle chiese. L'ingrandimento mostra, specie nella foto di sinistra, che le tessere a goccia sono in realtà originariamente dei triangoli tagliati di netto agli estremi della base con un angolo di circa 45 gradi. Quando vengono disposte in successione, le tessere tagliate in tal modo formano un piccolo spazio triangolare alla base tra loro che nella foto a sinistra si vede bene. Questi spazi sono riempiti con una minuscola tessera triangolare bianca. Nel nostro caso risultano scomparse nella foto a destra, come molte delle quattro tessere che superiormente riempiono gli spazi tra le gocce. E' straordinario questo piccolissimo dettaglio che difficilmente si riesce a scorgere osservando il pavimento stando usualmente in piedi.

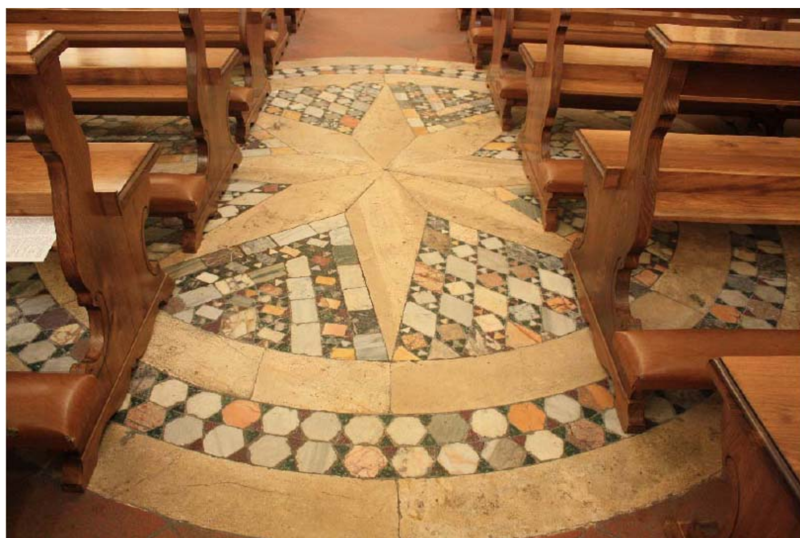


Figura 11

Al termine della lunga guilloche inizia la parte di pavimentazione moderna formata da mattonelle rosse in cui spicca il grande cerchio con la stella ottagonale (fig. 49) formata da grandi losanghe color giallo chiaro. I disegni geometrici di riempimento corrispondono simmetricamente, ma è evidente una forte manomissione delle tessere. I patterns sono eseguiti con tessere quadrate, rettangolari, a rombo e triangolari. Esternamente, incorporata in due fasce circolari di marmo bianco, ci sono esagoni e triangoli.

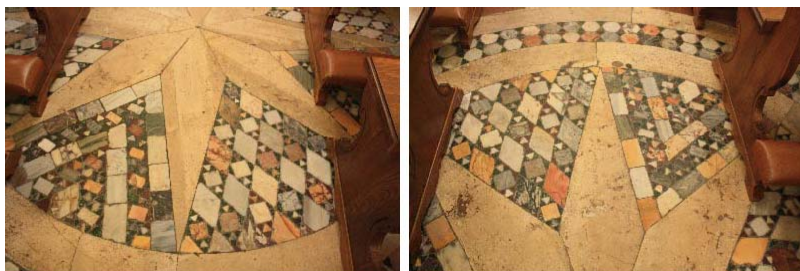


Figura 12

Due delle otto ripartizioni triangolari comprese tra le losanghe della stella. Esse si ripetono alternate in modo da trovarsi

simmetricamente opposte al vertice.



Figura 13

Nella fig. 51 è possibile vedere il resto del pavimento cosmatesco come si presenta nei pressi del presbiterio. Dove finiscono i banchi si nota la linea marmorea di separazione tra il pavimento moderno e la seconda parte del pavimento a mosaico. Al centro si vede la lastra tombale medievale e, sotto, un tappeto rosso che copre una parte di pavimento mancante, mentre a destra si nota una parte del gradino che separa la zona del presbiterio dove il pavimento è moderno. A destra e a sinistra della lastra tombale vi sono cinque partizioni rettangolari che terminano da entrambe le parti sui muri perimetrali dell'edificio. Ogni partizione è delimitata da larghe fasce marmoree rettangolari bianche. Tutto intorno, il pavimento si presenta con diversi gruppi di disegni geometrici che però non sono delimitati, come consuetudine, da listelli di marmo bianchi.

Qui si è fatto quel che si è potuto, evidentemente, ma il miscuglio determina una confusione visiva che non appartiene alla scuola e all'intento dei Cosmati. Qui non esiste simmetria, né geometrica, né policroma, né dei riquadri, né

dei dettagli. In basso a sinistra si notano anche tessere giganti bianche, quadrate e triangolari che mai i Cosmati si sarebbero sognati di utilizzare nei pressi di un presbiterio. Dovevano essere utilizzate, invece, molto probabilmente, limitatamente alle zone periferiche dell'originale litostrato, lontano da un luogo di tale importanza religiosa come la zona presbiteriale dove, sappiamo bene, che il lavoro dei Cosmati maggiormente era attento e veniva espletato con l'infittirsi di guilloche, quinconce e disegni geometrici più ricchi, atti ad aumentare il significato simbolico del cammino del fedele verso il luogo più importante della chiesa. Qui, evidentemente, il pavimento è stato rimaneggiato totalmente e ricostruito alla meglio senza tenere conto di questi elementi e l'impressione che se ne ricava è quella di molti altri pavimenti che hanno subito lo stesso trattamento: una visione confusa di colori e di asimmetrie geometriche che è giusto l'opposto dell'intento dei maestri marmorari romani.

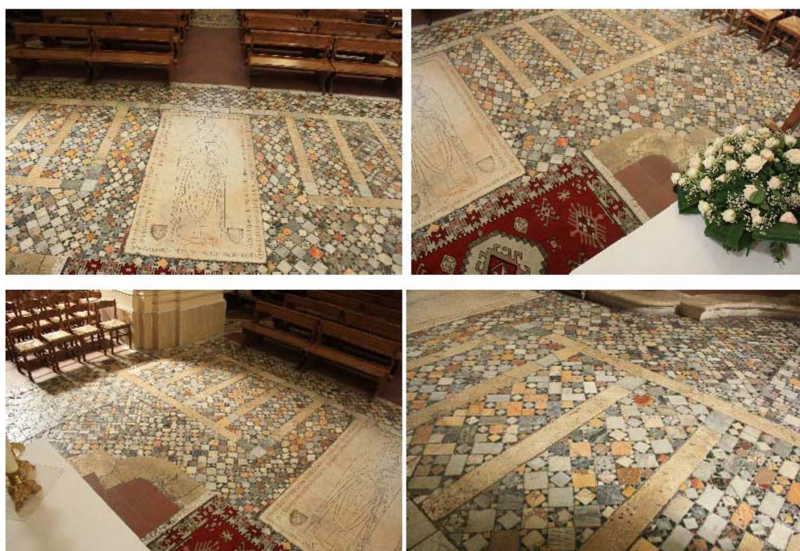


Figura 14

Nelle quattro immagini di fig. 52, si vede ancora la zona del pavimento nei pressi del presbiterio.

Falsi cosmateschi?

Nella chiesa sono presenti due reperti in stile cosmatesco. Il primo è un trono vescovile (fig. 53) decorato alla maniera di quello originale del Vassalletto, ora nella cattedrale. Esso è realmente moderno ed è in stile cosmatesco “mimetico”. Il secondo, invece, è un piccolo tabernacolo posto su un altare della cappella nei pressi della sacrestia. Se l’oggetto fosse originale, sarebbe un’opera maestosa. Lo stato conservativo si presenta davvero eccellente, tanto da far apparire le decorazioni ad intarsio come nuove e difficilmente fa credere che esso sia un originale cosmatesco. Tuttavia anche il candelabro per il cero pasquale che è nella cattedrale mostra le decorazioni degli intarsi come fossero nuove.

Evidentemente ciò è dovuto di sicuro a recenti ed attenti restauri. Ma nel caso del tabernacolo di S. Giacomo siamo di fronte ad un falso? O è una pregevole opera cosmatesca sconosciuta? Visto che il Vassalleto II è l’artefice principale degli arredi della cattedrale, viene facile pensare che il maestro abbia realizzato anche questo splendido oggetto.



Figura 15



Figura 16 Tabernacolo cosmatesco



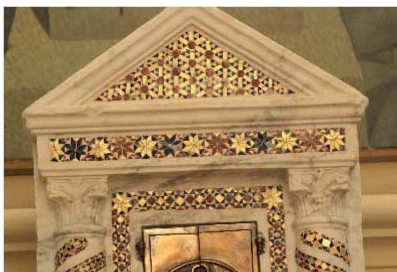
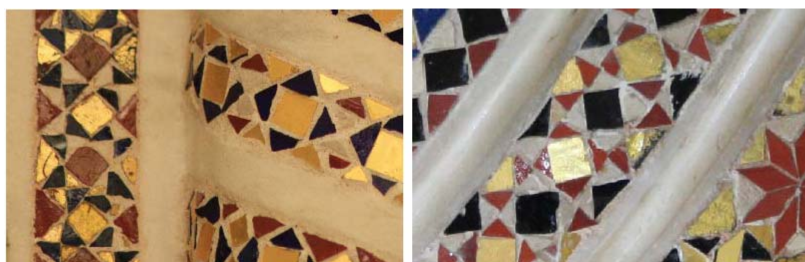



Figura 17

Dettagli del piccolo tabernacolo cosmatesco, forse preziosa opera di Vassalletto II.


Figura 18

Le due foto mostrano un confronto diretto tra le tessere intarsiate del tabernacolo di S. Giacomo (a sinistra) e quelle della parte centrale della colonna tortile del candelabro nella cattedrale di Anagni, opera di Vassalletto II.
Sembrano identiche se non fosse per il colore di fondo della malta, più bianco nel candelabro e più scuro nel tabernacolo.



Figura 19

Infine, un secondo tabernacolo, copia più grande di quello in marmo descritto, si trova a destra dell'altare sul presbiterio, ma qui le decorazioni sono disegnate, come sul trono vescovile.

Nelle pagine seguenti riporto una tabella dei principali patterns geometrici, indipendenti dal colore delle tessere in quanto la simmetria non è rispettata, del pavimento della chiesa di S. Giacomo in San Paolo ad Anagni. Essi sono quasi tutti del tipo utilizzati per le grandi partizioni rettangolari delle navate delle chiese allo scopo anche di realizzare più velocemente buona parte del pavimento lontano dalla fascia della navata centrale dove l'attenzione è maggiore.

Patterns geometrici del pavimento cosmatesco nella chiesa di S. Giacomo in S. Paolo di Anagni

Stranezze del pavimento.

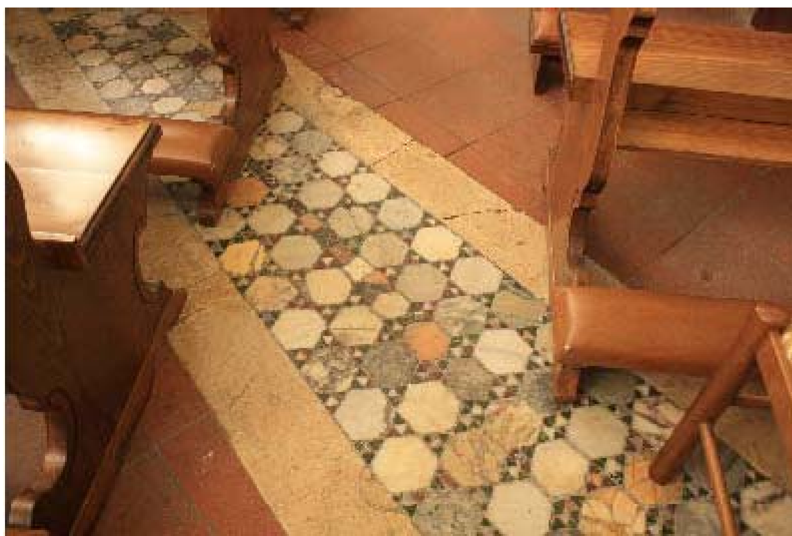
Nell'ultima foto della fig. 58, si nota la tessitura "ad triangulum" che genera esagoni. Gli spazi tra gli esagoni sono

riempiti di tessere triangolari.



Figura 20

Al centro della striscia però c’è come un “imbuto” stretto che termina proprio in prossimità del banco. Da come si vede, sembra che sia realizzato appositamente così, anche se resta molto difficile pensare che i maestri Cosmati abbiano voluto fare una stranezza simile. La striscia, inoltre, col restringersi in punta, produce esagoni, quadrati e triangoli man mano sempre più piccoli fino a formare un pattern diverso da quello generante esagoni. Le quattro strisce rettangolari che si diramano dalla stella, è un particolare unico che ritroviamo stilisticamente nel pavimento del Sacro Speco a Subiaco, conforme allo stile di Cosma anche se in quel caso si tratterebbe di un rifacimento moderno.



Un tabernacolo di Vassalletto?

Quando avevo già scritto le pagine relative ai reperti visti sopra, ho avuto modo di avere un dialogo con Padre Angelo del Seminario di Anagni il quale, essendo vissuto per gran parte della sua vita come canonico in quei luoghi, ricorda molte cose inerenti il nostro argomento. In particolare egli mi ha dato la sua conferma alla mia ipotesi sulla derivazione dei pavimenti delle chiese di S. Andrea e di S. Giacomo in S. Paolo, dall'unico vero pavimento cosmatesco esistente un tempo nella chiesa di S. Pietro *in Vineis* e di cui ora rimangono le tracce nel pavimento dell'attuale presbiterio.
Una sorpresa, invece, riguarda il piccolo tabernacolo oggi custodito nella chiesa di S. Paolo in S. Giacomo e che ho descritto nelle pagine precedenti. In effetti, la sua straordinaria bellezza mi aveva colpito sin dal primo istante, insieme alla sorpresa di scoprire un così grazioso oggetto in stile cosmatesco. Don Angelo ricorda che il piccolo tabernacolo si trovava molti decenni or sono, murato (e questo spiega il retro del manufatto, grezzo, non lavorato) nei pressi del presbiterio della Cattedrale di Anagni. Ho chiesto se,

secondo il suo parere, potesse essere un falso artistico moderno, ma egli pensa che si tratti di un originale. Lo stato di conservazione, pressoché perfetto, mi fa pensare che probabilmente, come per il candelabro per il cero pasquale, sia stato sicuramente restaurato. E' certo che se si tratta davvero di un reperto originale, siamo di fronte ad un oggetto di straordinaria bellezza e importanza artistica dove la mano del maestro è più evidente di una firma e non ci si può esimere dalla tentazione di pensare che quel maestro fosse lo stesso della cattedra vescovile e del candelabro, cioè Vassalletto II, figlio di Pietro. D'altronde il confronto delle due foto viste sopra, è tutto a conferma di questo pensiero.
C'è ancora un'ultima considerazione da fare. Nella chiesa di Santa Sabina a Roma, c'è un tabernacolo praticamente identico a quello visto sopra. È cosmatesco ed è del XIII secolo. Esso è murato ed è impossibile dire di chi sia opera. Però forse un raffronto delle due foto dei due tabernacoli pone molte riflessioni.




Figura 21. 01 e 02

01. Tabernacolo murato di S. Sabina
02. Tabernacolo prima murato nella Cattedrale di Anagni

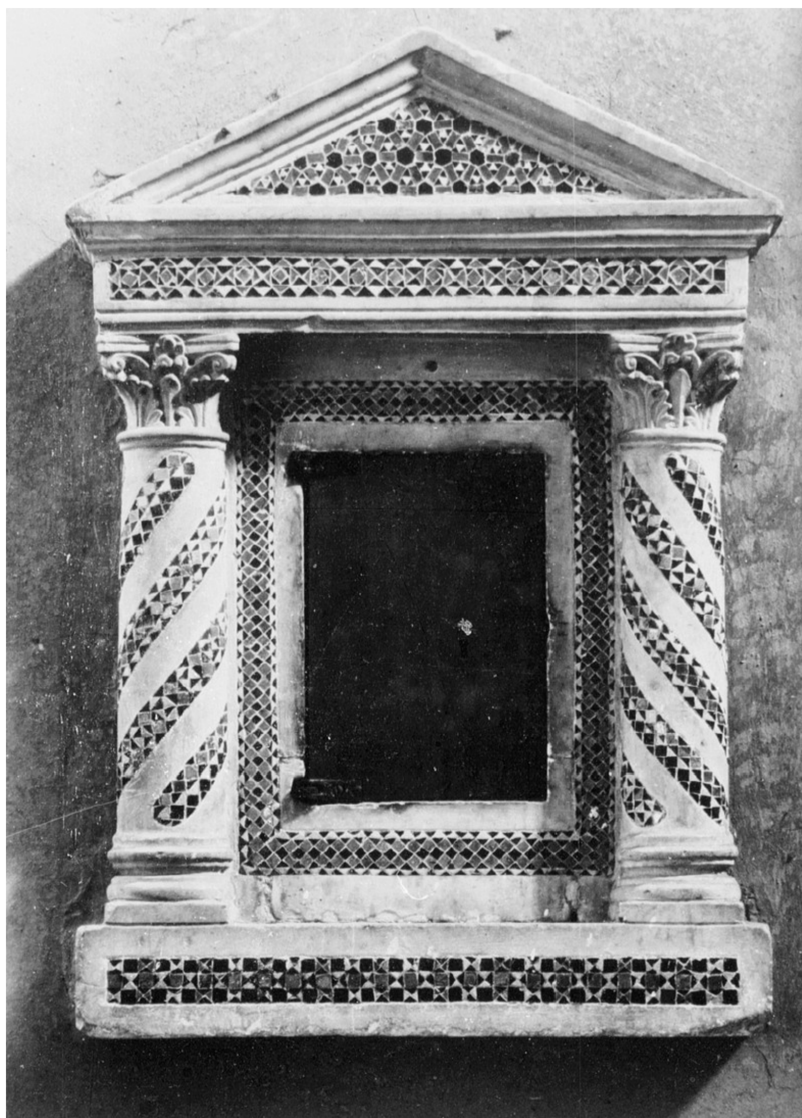


Figura 22

Tabernacolo murato nel presbiterio della chiesa di Santa Sabina a Roma. E’ evidente la sua indubbia similitudine con quello della chiesa di S. Giacomo in Anagni. E’ probabile quindi che esso sia opera di Pietro Vassalletto o del figlio Vassalletto II. Foto da un archivio fotografico del 1964.

Dettagli del tabernacolo di Vassalletto II nella chiesa di S. Giacomo ad Anagni





Figura 23





Figura 24

Fig. 63. Alcune vedute della pavimentazione e una panoramica dell’interno della chiesa.

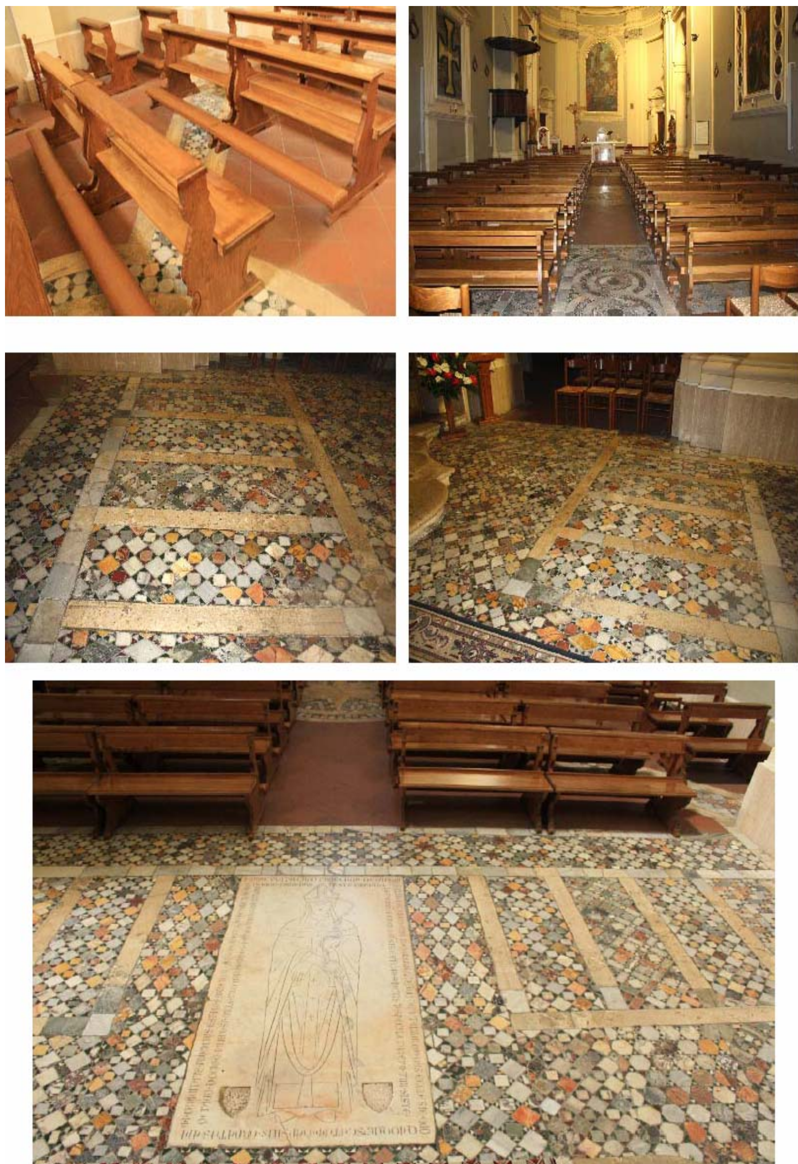


Figura 25

ANAGNI. RESTI DI PAVIMENTI NELLE CHIESE DI S. ANDREA, S. PIETRO IN VINEIS E SS. COSMA E DAMIANO NEL PALAZZO BONIFACIO VIII

Chiesa di S. Andrea[5]



Figura 26

La chiesa di S. Andrea è ritenuta una delle più antiche di Anagni. Essa si trova in pieno centro storico e conserva la bellissima facciata con il campanile romanico. Come molte altre chiese, ha subito ingenti rimaneggiamenti nell'epoca barocca. Sul piano rialzato del presbiterio abbiamo trovato una bella testimonianza di pavimentazione cosmatesca, sicuramente rimaneggiata durante i secoli e, in generale, in un discreto stato di conservazione. L'aspetto che il litostrato presenta (fig. 65) è il solito: sostituzione ed assemblaggio in modo casuale delle tessere, senza rispettare alcuna simmetria dei colori; incassamento delle stesse in modo impreciso con linee di fuga abbastanza evidenti.

Non è nello stile della scuola dei migliori Cosmati realizzare

---

[5] Le considerazioni qui riportate sono da intendersi cronologicamente anteriori a quelle che si leggono nelle ultime pagine di questo capitolo. Qui ho creduto all'inizio di essere davanti ad un pavimento frutto di un lavoro completo ed indipendente, prima di scoprire la sua derivazione dal pavimento di S. Pietro in Vineis. Ho voluto lasciare intatto il senso della ricerca che in prima fase prevedeva un pensiero che è poi risultato diverso da quello finale. Si può così vedere una sorta di ricostruzione storica e logica delle scoperte effettuate durante questo studio.


01


02


03

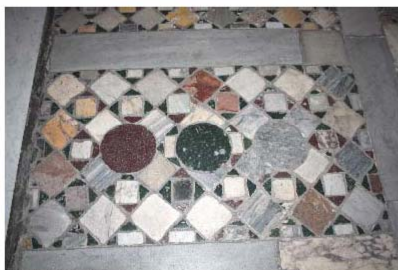
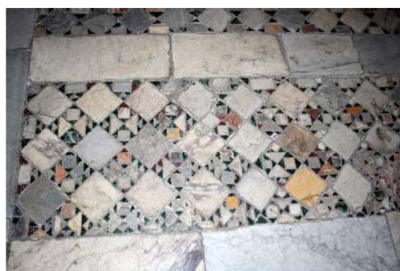

04

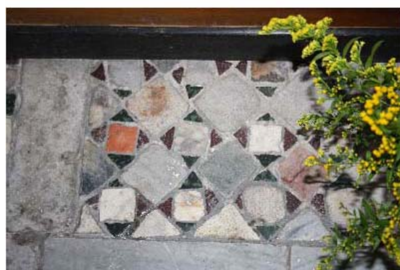
Figura 27

un pavimento presbiteriale per mezzo di piccole partizioni rettangolari con sproporzionate tessere marmoree giganti, proprio a ridosso dell'altare.
Come si è visto, disegni geometrici eseguiti con tessere di grandi dimensioni, erano riservate esclusivamente alle zone lontane dal presbiterio e più esterne delle navate laterali, oppure agli ingressi. Sarebbe troppo strano, inoltre, che davanti all'altare e nel presbiterio i Cosmati non avessero realizzato alcuna fascia di percorso, come in genere è in tutte le chiese con queste pavimentazioni.
Nessuna guilloche e nessun quinconce.
Il lavoro estremamente approssimativo, grossolano, fatto con materiale di riutilizzo, porta solo a credere che questo pavimento del presbiterio sia stato riassemblato, forse in epoca barocca, utilizzando le tessere superstiti dello smantellato pavimento esistente. Ciò spiegherebbe le insolite ed improprie piccole ripartizioni rettangolari nei pressi dell'altare, l'uso di tessere per disegni geometrici di più grande respiro, generalmente adatti a zone pavimentali laterali e l'assenza di elementi fondamentali come *rotae*, guilloche e

quinconce nella zona più importante della chiesa.
Nelle foto che seguono vediamo alcuni tratti di questa insolita pavimentazione, senz’altro una vaga testimonianza di come doveva essere l’originale che sicuramente si estendeva per tutta la superficie di calpestio della chiesa.


05


06


07


08


09


10

Figura 28

01. Come si presenta il pavimento cosmatesco nei pressi dell’altare nel presbiterio.
02. Un pannello isolato che sembra essere stato staccato integralmente e posizionato in quel punto. Qui, infatti, si vede un’ottima corrispondenza (non totale) di simmetria geometrica e policroma.

03. Le piccole partizioni rettangolari, inusuali nella loro posizione davanti all'altare, mostrano disegni e tessere che in genere vengono impiegate per i grandi rettangoli nelle zone laterali delle navate. Anche se esse presentano una certa corrispondenza simmetrico-geometrica, i colori delle tessere sono casuali.
04. Un pannello con un insolito inserimento di tre piccoli dischi di porfido al centro. E' evidente che essi sono stati presi da un altro luogo e messi qui a caso.
05-06-07-08. Sono visibili alcuni patterns geometrici, tra cui gli usatissimi *ad quadratum* e *ad triangulum* in tessitura a 45°.
09-10. Ancora una immagine generale del pavimento presso l'altare e un reperto ornamentale medievale sulla facciata esterna della chiesa.

Chiesa di S. Pietro in Vineis, una nuova attribuzione alla bottega di Cosma[6]

Allo stato attuale, sembra che quanto rimane del pavimento cosmatesco della chiesa di S. Pietro in Vineis non sia ancora stato né studiato, né divulgato in tempi moderni. Proviamo, quindi, in questa breve nota a darne una descrizione, soprattutto sulla base dell'esperienza derivata dalle visite della cattedrale e delle altre chiese.
Riporto qui di seguito uno stralcio storico relativo alla chiesa curato dalla Banca di Anagni sul suo sito web:

S. Pietro in Vineis è la chiesa, risalente alla fine del secolo XII, di un antico monastero situato poco fuori della cerchia urbana di Anagni, vicino all'antica Porta Cerere. Quanto resta del complesso primitivo è oggi parte del Convitto Principe di Piemonte, appartenente all'INPDAP, e realizzato negli anni Venti dall'architetto Alberto Calza Bini. Il

[6] Desidero ringraziare per la gentile collaborazione il dott. Salvatore De Punzio dell'Inpdap di Anagni; Padre Angelo del Seminario di Anagni e Don Marcello Coretti parroco della Cattedrale di Anagni.

monastero appartenne all’ordine delle monache Clarisse dalla metà del secolo XIII sino al 1556, anno in cui, per eventi legati alla guerra tra i Carafa e Filippo II - fu usato come postazione di artiglieria - venne lasciato dalle monache, che si spostarono nell’odierno monastero di S. Chiara all’interno della città, e passò ai frati cappuccini. Negli ambienti superstiti di questo monastero femminile si conserva un pregevole gruppo di affreschi risalenti al XIII, XIV e XV secolo. Il gruppo di maggior importanza è quello che orna il cosiddetto Matroneo delle Monache, un ambiente posto esattamente al di sopra della navata sinistra della chiesa, con la quale comunica solo attraverso alcune piccole feritoie.
Qui, probabilmente intorno al terzo decennio del Duecento - quindi prima che il monastero fosse dato alle Clarisse (Chiara fu canonizzata da Alessandro IV proprio ad Anagni il 12 agosto 1255), l’ambiente venne completamente decorato con un magnifico e lussureggiante motivo a finti conci ed arcature a tutto sesto dal cosiddetto Terzo Maestro di Anagni.[7]

Le cospicue tracce della bella pavimentazione cosmatesca che un tempo ornava la chiesa, possono essere sfuggite fino ad oggi agli studiosi forse per il semplice motivo che il monumento è passato sotto la proprietà dell’INPDAP da diversi decenni e che esso è famoso esclusivamente per l’importante ciclo di affreschi duecenteschi che vi si conservano e che sono stati di recente restaurati. Grazie alla sensibilità del dott. Salvatore De Punzio dell’INPDAP di Anagni, mi è stato possibile analizzare il litostrato cosmatesco e realizzare la documentazione fotografica che accompagna questa pubblicazione.

Dopo l’analisi fotografica di tutti i pavimenti trovati nei diversi luoghi di Anagni (Cattedrale, basilica superiore e Cripta, Chiesa S. Andrea, Chiesa S. Giacomo), sono rimasto

[7] Dal sito web http://www.bancanagni.it/readattivita.aspx?ref=7

felicemente sbalordito nel vedere questo pavimento di San Pietro in Vineis ed attribuirlo immediatamente, senza il minimo dubbio, al maestro Cosma e ai figli Iacopo e Luca. Basta per questo osservare il quinconce di fig. 67, forse unico lacerto di pavimento rimasto in buona parte originale, per ritrovare le scelte, gli stili, lo spirito, i colori e la mano dello stesso maestro che ha lavorato nella cattedrale!



Figura 29

Diventa, così, familiarissimo ai miei occhi lo stile di Cosma e dei suoi figli. Stessi schemi geometrici, stessa tipologia di tessere marmoree, stesso lavoro di prospettiva simmetrica nei dischi di porfido e stessa scelta di realizzare gli splendidi quinconce in successione, giustapposti, invece che comunicanti tra loro con gli "abbracci" delle fasce decorative. Il colpo d'occhio, poi, è particolarmente significativo ed è quello che più di tutti ci mostra il lavoro del maestro marmorario romano, tra i più famosi e importanti nelle famiglie dei "Cosmati". E' evidente quindi che quando Cosma venne ad Anagni per realizzare il pavimento della navata superiore della cattedrale, venne subissato di richieste per farne altri, come nella cripta e sicuramente questo in S. Pietro

in Vineis. Per tutto questo lavoro quindi egli si fece affiancare anche dai figli Iacopo e Luca che prima lo aiutarono a realizzare il pavimento della cripta di San Magno nel 1231 e, probabilmente, subito dopo, questo di S. Pietro in Vineis. Come visto sopra, il monastero passò alle Clarisse dopo il 1250 (in quanto S. Chiara fu canonizzata nel 1255 proprio ad Anagni), epoca in cui probabilmente Vassalletto II iniziò i suoi lavori per gli arredi liturgici della cattedrale. Quindi presumibilmente nell'arco di tempo di qualche anno, compreso tra il 1231, epoca in cui Cosma e figli terminarono il lavoro nella cripta di S. Magno, e il 1250, essi realizzarono questo pavimento. Siccome nella cronologia dei lavori dei Cosmati si legge che si conoscono lavori di Cosma I datati 1210, 1224 e 1231 (quest'ultimo anno è relativo alla cripta di S. Magno), di Iacopo (1231, ancora Cripta di S. Magno) e Luca (1234-1255), si potrebbe ipotizzare che, stando ancora ad Anagni, i maestri abbiano realizzato il pavimento di S. Pietro in Vineis dal 1231 al 1235, nell'arco quindi di quattro anni, dopo di che siano stati impegnati nel completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, per il quale, a conferma, Luca Creti[8] scrive: "*Il completamento del chiostro….è stato quindi realizzato tra il 1231 e il 1243 e, più probabilmente, dopo il 1235*".

Questa mia attribuzione del pavimento di S. Pietro in Vineis al maestro Cosma, o comunque alla sua bottega, cioè ai suoi figli, è molto importante perché permette di integrare un pezzo di storia sconosciuta di questa bottega che va dal 1231 al 1235. Infatti, in Luca Creti, che è attualmente la maggiore autorità scientifica sulla vita ed opere della bottega di Lorenzo e figli, si legge[9]: "*…risulta quindi probabile che nel periodo compreso tra gli interventi nella cripta del duomo di Anagni e nel chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco e l'esecuzione delle due transenne civitoniche, Cosma e Iacopo alter siano deceduti, oppure Luca abbia abbandonato la bottega paterna, ipotesi, questa, senz'altro meno credibile. In*

[8] Creti Luca, *In marmoris arte periti*, op. cit. pag 171, nota 275
[9] Creti Luca, op. cit. pag. 188 e segg.

effetti, dopo il completamento del chiostro dell'abbazia benedettina sublacense, che la maggior parte degli studiosi attribuisce all'incirca al 1235, non risultano altri lavori di Cosma e Iacopo; l'improvvisa scomparsa dei due marmorari potrebbe pertanto aver causato la definitiva crisi dell'officina laurenziana…".

Come si vede, c'è molta confusione sulla cronologia delle opere della bottega di Cosma relativa agli anni dal 1231 al 1240. A pag. 171 Creti riporta la nota 275 in cui cita Mirzio (1638) e Faloci Pulignani, per mano di Claussen che posticiperebbe l'avvio dei lavori del completamento del chiostro di Subiaco al 1240; a pag. 188, invece, ribadisce il parere dei maggiori esperti sulla datazione di questi lavori al 1235. Ora ci sarebbe da domandarsi se Cosma e figli, dopo il lavoro nella cripta del duomo di Anagni, siano partiti per Subiaco per il completamento del chiostro del monastero fino al 1235 facendo, quindi, ritorno ad Anagni per lavorare nelle altre chiese (o in questa di S. Pietro in Vineis), o, viceversa, come penso sia più logico e probabile, trovandosi già ad Anagni, essi fossero stati incaricati di eseguire, dopo il 1231, il pavimento della chiesa di S. Pietro in Vineis, per il quale furono impegnati almeno fino al 1235 o fino al 1240, e quindi fossero poi partiti per i lavori che li attendevano a Subiaco. Questa nuova ipotesi mi sembra sinceramente la più verosimile e renderebbe una più significativa e veritiera cronologia dei lavori della bottega di Cosma I.



Figura 30



Figura 31


Figura 32


Figura 33

Le foto delle figg. 68-69-70 e 71 mostrano solo alcune delle indiscutibili corrispondenze stilistiche derivate dalla stessa maestranza della bottega di Cosma I e i figli Iacopo e Luca. Nelle foto di sinistra si vedono alcuni tratti del pavimento nella chiesa di S. Pietro in Vineis, nelle foto di destra le corrispondenze stilistiche nel pavimento della cripta di S. Magno nella cattedrale di Anagni.
Accertata, in modo abbastanza inequivocabile, dunque, l'attribuzione dei due litostrati al medesimo maestro, resta da evidenziare ancora un altro particolare molto importante. E' ovvio supporre che il pavimento cosmatesco si sviluppasse nella chiesa di S. Pietro in Vineis per tutta la superficie calpestabile dell'edificio. Qui, invece, siamo di fronte a quanto rimane nella sola zona presbiteriale rialzata. Ma era questa zona veramente rialzata anche all'epoca delle prime decorazioni della chiesa, cioè nei primi decenni del XIII secolo? A questa domanda risponde direttamente il pavimento cosmatesco in questione. Basta fare due osservazioni

fondamentali: la prima è che la parte del pavimento che contiene i quinconce è prevalentemente originale, cioè ci è arrivato inalterato da manomissioni e restauri; la seconda è che la brusca e illogica interruzione di mezzo quinconce ai bordi del grande gradino che separa il presbiterio, indica che un tempo il vero livello pavimentale era proprio quello in cui insiste il litostrato cosmatesco. E non può esser altrimenti, perché diversamente si dovrebbe ipotizzare uno smantellamento e ricostruzione totale di tutto il pavimento cosmatesco che si vede oggi: cosa impossibile perché si vede bene che le parti dei quinconce sono arrivate a noi pressoché intatte, mentre in altre zone vi erano lacune che sono state supplite, evidentemente, con l'aggiunta e l'incassamento di parti di pavimento smantellate nella zona che un tempo era contigua al presbiterio ed ora ribassata.
A questo punto è legittimo chiederci: che fine ha fatto la grande parte di pavimento cosmatesco smantellata per abbassare i livello del pavimento dal presbiterio fino all'ingresso della chiesa?
Per rispondere a questa domanda potrebbe venirci in aiuto quanto abbiamo visto nelle altre due chiese di Anagni, cioè S. Andrea e S. Giacomo dove è evidente che il pavimento è stato ricomposto in epoca barocca: con quale materiale? Ovviamente con quello residuo derivato dallo smantellamento della parte pavimentale scomparsa nella chiesa di S. Pietro in Vineis.
Una ipotesi di tal fatta, porterebbe a rivedere la cronologia dei lavori cosmateschi ad Anagni e a fissare quale punti di riferimento solo la cattedrale, dove Cosma e i figli lavorarono fino al 1231, e la chiesa di S. Pietro in Vineis dove lavorarono dal 1231 al 1235. Un periodo ragionevolmente credibile per la realizzazione del bel pavimento della chiesa, mentre meno verosimile sarebbe una ipotesi che prevedesse dei lavori singoli dei maestri cosmati in quel periodo per le chiese di S. Andrea e San Giacomo. Inoltre non credo molto probabile che i maestri siano riusciti a realizzare tre pavimentazioni diverse nelle tre chiese in 3 o 4 anni. Perciò, sono propenso a


Figura 34

credere che i pavimenti di S. Andrea e S. Giacomo siano derivati dal recupero del litostrato cosmatesco della chiesa di S. Pietro in Vineis. Questa ipotesi trova conferma anche nella quantità di pavimentazione a mosaico delle altre due chiese che, messa insieme, formerebbe verosimilmente una superficie ragionevolmente rapportabile a quella del pavimento andato perduto della chiesa di S. Pietro in Vineis. Inoltre questo spiega anche l'assenza di quinconce nelle altre due chiese. Anzi per essere più precisi, spiega l'assenza totale di guilloche e quinconce nella chiesa di S. Andrea, e l'assenza di quinconce in quella di S. Giacomo. Se ci sforziamo di immaginare, in una visione unitaria, questi tre spezzoni pavimentali che si trovano oggi in tre chiese diverse, possiamo avere una buona idea di come doveva essere il pavimento cosmatesco, nella sua completezza, nella chiesa di S. Pietro in Vineis.
La figura 72 rappresenta una ricostruzione ipotetica della fascia centrale del pavimento. Forme, colori e disegni sono casuali, ma la successione è quella di cinque *rotae* in forma di guilloche che iniziano pressappoco dall'ingresso della chiesa e procedono verso il centro della navata fin quasi la metà, dove campeggia la grande stella ottagonale. Entrambi questi elementi si trovano nella chiesa di S. Giacomo in S. Paolo. Dopo la stella centrale, comincia una serie di cinque quinconce di cui solo uno e mezzo è sopravvissuto ed è visibile nel pavimento di S. Pietro in Vineis. Il resto della superficie è occupato dalle numerose partizioni rettangolari di

cui i resti si vedono in S. Andrea e in S. Giacomo. A questo punto, non è escluso che alcuni pezzi ora presenti nel museo lapidario della cattedrale, possano provenire proprio da questa bellissima chiesa. L'ipotesi di ricostruzione di questo pavimento, che prevede l'immaginario riassetto delle porzioni di pavimento ora esistenti nelle chiese di S. Andrea e S. Giacomo, è molto affascinante e, per molti versi, anche convincente. Si resta quindi in attesa di ulteriori sviluppi.



Figura 35

Continuando nell'analisi del pavimento superstite, osserviamo ancora la fascia dei quinconce che si presenta in gran parte nella forma originale, proprio come l'avevano concepita e realizzata i maestri Cosmati.

Queste osservazioni sono di grande importanza perché costituiscono una rarissima opportunità di osservare parti di pavimentazione cosmatesca originale pervenutaci intatta, senza manomissioni e senza restauri, né antichi, né moderni che può essere molto significativa per effettuare dei confronti

di una certa attendibilità con altri pavimenti cosmateschi.
Cominciamo dalla bellissima ruota del quinconce che è interrotto a metà dal gradino che separa il livello di pavimento più basso. Questa ruota (fig. 73) ci è pervenuta pressoché intatta, se si escludono due minuscole tessere rosse in basso a destra introdotte forse per colmare i piccoli vuoti. Lo stato di conservazione non è dei migliori, ma questo è rappresentativo di come dovrebbe presentarsi, dopo mille anni, un pavimento cosmatesco che non abbia subito alterazioni dovute all'uomo, conservatosi all'interno di un edificio religioso ed esposto solo all'incuria e ai segni del tempo.


Figura 36

Qui le losanghe del fiore esagonale, in verde antico, sono davvero tutte uguali, così come anche le tessere verdi, grandi e piccole. Lo stesso discorso vale per le losanghe che racchiudono il fiore e le relative tessere in rosso antico, grandi e piccole. Gli spazi tra le losanghe del fiore sono riempiti dal pattern del "triangolo di Sierpinski", anche se i lati del triangolo formato dalle losanghe sono curvi e non retti. Che la mano dell'uomo non abbia creato alterazioni si vede dalla perfetta simmetria dei colori delle tessere. Dove il triangolo grande al centro degli spazi è rosso, le tessere piccole triangolari sono rosse e quelle medie di colore verde; viceversa, dove il triangolo grande è verde, le tessere medie

sono rosse e le piccole verdi.
La piccola fascia esterna circolare è composta da una serie di tessere grandi e piccole a forma di triangolo scaleno, tutte in verde antico (eccetto le due piccole dette sopra). La posizione dei triangoli interni al fiore è sempre simmetricamente opposta. Ogni angolo dei triangoli formati dalle losanghe, ha una piccola tessera in giallo antico, dettaglio questo che raramente si vede nei pavimenti manomessi.
Nella foto in alto a destra della pagina precedente, si vede un'altra ruota del quinconce che mostra come i colori siano utilizzati con una ottima uniformità relativamente ai disegni geometrici. Così, troviamo al centro tutte tessere rosse e le losanghe grandi verdi; la fascia esterna è composta da piccole tessere di triangoli scaleni nere e gialle. Mentre la foto qui a sinistra mostra come le tessere romboidali siano state inserite nella malta cementizia e quelle triangolari mescolate nei colori in modo casuale. Questo è un intervento molto pesante che dimostra come la mano dell'uomo abbia contribuito, pur nell'intento di conservare, ad alterare lo stato di originalità di buona parte del pavimento.

Per fortuna questi interventi brutali sono limitati a piccole porzioni, mentre si riscontra molto di più l'inserimento di tessere dove queste sono andate perse, ma senza rispettare la simmetria dei colori. Questo tipo di intervento è il meno dannoso, ma non restituisce la bellezza e l'originalità del lavoro dei Cosmati.Nella fig. 75 se ne possono vedere due buoni esempi (immagini 01-02)

03. Si vede la parte del quinconce interrotto al livello del gradino. A destra una pavimentazione di riempimento.
04. Ancora una piccola parte pavimentale in gran parte originale, con motivi a tessere romboidali grandi e triangolari gialle e nere.


01


02


03


04

Figura 37


05


06

Figura 38

05-06 (fig. 76). Parti di pavimentazione a patterns misti, mescolati senza alcuna interruzione, come di solito si ha nelle ripartizioni rettangolari. Questo si spiega solo ipotizzando una frettolosa risistemazione delle tessere pavimentali derivate dallo smantellamento della pavimentazione della navata. Solo un restauro non mirato al ripristino dell'originalità dell'opera può aver determinato questo risultato.


07
Figura 39

07 Un’altra immagine del quinconce e mezzo e la parte pavimentale che lo contorna. Si nota, come nei pavimenti della cattedrale, la perfetta corrispondenza simmetrica dei disegni nei dischi delle ruote esterne e dei patterns di riempimento tra esse. Segno questo che il lavoro è quello originale dei maestri marmorari e che solo la manomissione di alcune tessere per riempire gli spazi vuoti ha determinati delle variazioni nella fascia centrale dove sono i quinconce.
L’immagine 08 di fig. 78 mostra, invece, una parte del pavimento completamente alterato in cui sono state incassate parti derivanti sicuramente dalla serie dei cinque quinconce che dovevano attraversare la navata nella fascia centrale. Qui si può vedere, nella zona destra, una parte di una ruota esterna, con la classica fascia circolare decorativa a triangoli, che viene forzatamente congiunta ad un piccolo quinconce asimmetrico, di quelli che se ne vedono spesso nei pressi dell’altare come riempimento degli spazi tra la fascia centrale e il presbiterio; oppure che potrebbe essere il centro di un altro quinconce. Avendo salvato parte delle guide marmoree, le tessere interne sono tutte alterate e riposizionate casualmente.



08

Figura 40

I patterns geometrici del pavimento di S. Pietro in Vineis sono dunque anche quelli che si vedono nei pavimenti delle altre due chiese S. Andrea e S. Giacomo.

Prima di terminare questo contributo, vorrei ancora evidenziare che, non conoscendo ancora le vicende architettoniche della chiesa di S. Pietro in Vineis, si può pensare, un po’ per assurdo, che il livello del pavimento originale fosse quello attuale in corrispondenza dell’ingresso alla navata e che secondariamente il presbiterio sia stato rialzato ad una quota molto più elevata, per mezzo di diversi gradini. In tal caso, sarebbe forse possibile che al momento di smantellare la pavimentazione di gran parte della navata, si volesse recuperarne una parte e ricostruirla sul rialzato presbiterio. Ci si domanda, allora, come sia possibile che alcune parti del quinconce visto siano originali e inalterate. Forse ciò dipende dal fatto che quelle parti sono state in effetti prese come porzioni di pavimento intere e collocate nella nuova sede senza alterarle.

Conclusioni

Sull'autenticità della mano del maestro Cosma o della sua bottega sono più che certo. Inoltre a rafforzare la mia ipotesi è la considerazione che la chiesa di S. Pietro in Vineis faceva parte del Capitolo della Cattedrale di Anagni. E' automatico, quindi, che stando sul posto, i maestri Cosma e figli fossero incaricati anche di decorare il pavimento della chiesa. In questa nuova ottica, possiamo dire quasi con certezza che i maestri Cosmati furono incaricati, probabilmente, dallo stesso Vescovo Alberto di realizzare i pavimenti nelle chiese e monasteri sotto la diretta giurisdizione del Capitolo della Cattedrale. Si può ragionevolmente concludere che essi abbiano iniziato, con il solo Cosma, verso il 1224 nella basilica superiore della cattedrale, terminando il pavimento entro il 1227; Cosma passò poi al pavimento della cripta di S. Magno, stavolta coadiuvato dai figli, terminando i lavori nel 1231, come testimoniato dall'iscrizione già vista; quindi essi scesero giù, fuori le mura, per realizzare il pavimento della chiesa di S. Pietro in Vineis che terminarono entro il 1235. Quando il Vescovo Alberto morì, nel 1237, essi passarono ai lavori del completamento del chiostro nell'abbazia di S. Scolastica a Subiaco.

L'idea di "unificare" le tre porzioni di pavimento per ricostruirne idealmente uno solo nella detta chiesa, mi è venuta dalla considerazione che le altre chiese conservano, quella di S. Andrea solo porzioni di ripartizioni pavimentali, quella di S. Giacomo altre porzioni di pavimento, una serie di cinque guilloche e un disegno centrale. Per fare un pavimento cosmatesco completo, a queste caratteristiche mancava una serie di quinconce e qualche altra buona porzione di rettangoli pavimentali. Immaginando in una visione unitaria i tre pavimenti, è stato facile accorparli per derivarne uno solo e che questo sia stato originariamente quello della chiesa di S. Pietro in Vineis, dove i maestri Cosmati lavorarono dal 1231 al 1235.

Una scoperta di grande valore quindi, storico-turistico per

Anagni e per lo studio dell’arte cosmatesca in quanto va a colmare un periodo, dal 1231, al 1235, in cui fino ad oggi non era possibile fare ancora nessuna ipotesi di lavoro della famiglia di Cosma I.



Figura 41

La facciata della chiesa di S. Pietro in Vineis con la lunga scalinata e il bel campanile

Anagni. S. Pietro in Vineis, considerazioni dopo una mia seconda visita e ricostruzione ideale del pavimento cosmatesco originale.

Il 29 ottobre 2010 ho visitato per una seconda volta la chiesa di S. Pietro in Vineis e quelle di S. Giacomo in S. Paolo e S. Andrea, per fare un rilievo della superficie delle aree pavimentali generali e di quelle occupate dalla sola pavimentazione cosmatesca, al fine di quantificare, sebbene approssimativamente e giusto per avere un’idea, quella che potrebbe essere stata l’area della superficie del pavimento cosmatesco originario realizzato dai Cosmati in S.Pietro in

Vineis. Nella mia seconda analisi, visiva prima e fotografica dopo, è emerso che il piano rialzato su cui è ancora presente la parte di pavimento a mosaico, è formata da tessere originali solo per una modesta percentuale. In particolare, la fascia centrale del quinconce e mezzo può definirsi quasi totalmente originale, cioè composta (o probabilmente ricomposta in alcune parti) dalle tessere originali che formavano l'antico pavimento. Lo stesso può dirsi di altre piccole zone limitrofe, mentre gran parte delle ripartizioni rettangolari laterali, fin sotto i muri delle navate, è costituita da tessere marmoree visibilmente diverse da quelle della fascia centrale, più regolari, lisce e "nuove".
Da notare, inoltre, che in queste zone laterali, i patterns geometrici che ripetono esattamente quelli dei Cosmati, non sono suddivisi dalle classiche delimitazioni rettangolari di fasce di listelli in marmo, ma presentano una soluzione di continuità, mescolando le fasce tra loro con i relativi disegni geometrici, totalmente inconciliabile con l'arte del pavimento cosmatesco che conosciamo.

Nella fig. 80 si vede benissimo quanto detto.



Figura 42

Grazie alla gentile collaborazione del dott. Salvatore De Punzio dell'INPDAP di Anagni, ente proprietario dell'intero complesso strutturale di S. Pietro in Vineis, ho potuto visionare il libro raro di Michele Rak, "*Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di S. Pietro in Vineis in Anagni*", pubblicazione curata di recente dallo stesso ente INPDAP. Un libro straordinariamente bello che racconta storicamente e visivamente, grazie a immagini professionali ad alta definizione e di grande formato, la chiesa e soprattutto il suo tesoro d'arte principale, costituito dal ciclo di affreschi francescani duecenteschi. Tra i vari interventi, troviamo un breve e succoso inserto con alcune belle immagini del pavimento cosmatesco e un testo che ne racconta per sommi capi la sua misteriosa storia. Ma soprattutto ci riconduce all'importante documentazione che testimonia come si presentava il pavimento nel 1890, quando il viaggiatore e storico Enrico Stevenson, visitò la chiesa di S. Pietro in Vineis rapportando in dettaglio le sue vicende e ciò che aveva visto in un manoscritto oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Grazie al Rak, possiamo conoscere almeno una parte di questo rapporto relativo al pavimento e uno schizzo di come esso si presentava ai suoi occhi.

Per completezza, riporto di seguito il breve testo del Rak:

"*Il pavimento di S. Pietro in Vineis, nella zona orientale, presenta un doppio rialzo, il primo all'altezza della seconda campata, il secondo che delimita l'ultima campata e quindi la zona dell'altare maggiore; nella zona intermedia, corrispondente quindi alla seconda campata, la pavimentazione è a mosaico cosmatesco, tuttavia, molto manomesso e forse qui trasportato e riunito da altre zone della chiesa. Risulta difficile datare con precisione i pavimenti cosmateschi, soprattutto se frutto di rifacimenti, come nel caso di Anagni, tuttavia tale pavimentazione fu probabilmente realizzata all'epoca di Papa Onorio III, primi decenni del Duecento. Il pavimento è stato oggetto*

d’attenzione da parte di Enrico Stevenson, che nel 1890 visitò S. Pietro in Vineis e ne scrisse una minuziosa descrizione conservata nella Biblioteca Vaticana. Dal manoscritto di apprende: “…Il pavimento era di opera cosiddetta alessandrina, ma fu rinnovato dopo il 1575. Rimase però qualche parte di quella decorazione nel bema cui si salisce per due o tre gradini. Innanzi all’altar maggiore è un lavoro a meandri coperto alquanto dalla predella dell’altare che è stata tratta innanzi. Al fianco, fino anche in parte delle cappelle laterali, sono vari riquadri distinti da fasce marmoree, dentro sonovi piccoli quadratini alternati, con triangoli, ovuli, ecc. L’altare è antico; è isolato, benchè vicinissimo alla parete…”.

Infine, Rak riporta un breve accenno al pavimento dell’architetto Calza Bini che ha restaurato tutto il complesso: “*…si rimetteranno comunque in luce [….] e il pavimento cosmatesco purtroppo oggi rovinato dall’uso cui la chiesa è destinata*”.

Tuttavia, queste pur importanti testimonianze non aiutano a restituirci notizie di come doveva presentarsi il pavimento nei secoli dal XIII al XVI quando, secondo me, sono avvenuti i maggiori sconvolgimenti dello stesso.

L’unica cosa che possiamo dire è che al tempo in cui Stevenson visitò la chiesa, nel 1890, il pavimento che egli ci ha restituito nello schizzo visibile nella figura a sinistra, aveva già le dimensioni e l’aspetto di come lo conosciamo oggi.

Nello schizzo di Stevenson (fig. 81) si riconosce perfettamente la parte di pavimentazione cosmatesca esistente nel piano rialzato fino davanti all’altare; al centro si vede benissimo il quinconce e mezzo e dietro il rettangolo con tre ripartizioni (queste non riportate) relative a tre disegni geometrici. Le parti scure sono i due pilastri che delimitano la zona del quinconce, mentre il lato superiore è il limite del primo piano rialzato cui segue il gradito con l’altare e il secondi piano rialzato dove di pavimentazione cosmatesca è rimasto solo un rettangolo ai piedi del pilastro di destra. Nello

schizzo di Stevenson si notano ancora alcune altre ripartizioni rettangolari del pavimento e si interrompe verso la metà dei rettangoli presenti a sinistra e lo stesso nella zona destra. Con questo accorgimento, Stevenson ha voluto indicare l'assenza di pavimentazione cosmatesca e forse di pavimentazione in generale nelle zone laterali, dove invece oggi si vedono le fasce di tessere meno antiche di cui parlavo prima. Il che dimostra la mia tesi, secondo cui esse sono moderne e realizzate in stile cosmatesco dopo il 1890 per supplire quelle zone di pavimento vuoto. Lo schizzo di Stevenson, dimostra che l'assemblaggio delle tessere originali del pavimento



Figura 43

cosmatesco, è stato eseguito prima del 1890. Egli scrive nei suoi appunti che il pavimento subì trasformazioni ("fu rinnovato") dopo il 1575. Da dove egli apprenda questa notizia non è dato sapere, ma possiamo immaginare, scorrendo le poche vicende storiche conosciute della chiesa, che egli si riferisse al passaggio del convento dalle Clarisse ai Cappuccini che avvenne, appunto, nel 1575. Sempre dal Rak apprendiamo che "*dal 1628 al 1630, vennero eseguiti lavori che interessarono l'intera costruzione, le fondamenta e le*

muraglie". E' forse in questi anni, epoca in cui imperversava la distruzione degli arredi liturgici gotico-medievali in favore di quelli barocchi, che il pavimento cosmatesco subì i maggiori danni e sconvolgimenti? Non è detto, come vedremo tra poco.

La cronologia dei lavori di restauro è sempre più incalzante: nel 1734 fu ripristinato il tetto della chiesa; nel 1759 ancora il tetto e le due navate, mentre nel 1789 il muro del convento. Il secolo XIX potrebbe essere il maggiore responsabile dei cambiamento di tutto il complesso. Nel 1814 il convento subì di nuovo un primo restauro. Nel 1833 si intervenne sulla facciata della chiesa; nel 1837 fu necessario restaurare le mura della clausura; poi altri lavori furono eseguiti nel 1844, nel 1863 e nel 1865. Ora arriviamo al punto forte. Sempre dal Rak, si legge: "nel 1866 si intervenne sulla navata centrale della chiesa, con la picconatura dei pavimenti, essendo "parimenti irregolari", la ricostruzione dei pilastri e delle volte di sinistra e di centro, la sistemazione delle finestre e di due altari". Questo passo è fondamentale per poter formulare ipotesi verosimili, anche se molto azzardate, sulle vicende principali del pavimento cosmatesco prima della sua trasformazione in quello che vediamo oggi.

A dire il vero, mi è difficile credere che i Cappuccini avessero avuto a cuore tali forse eccessive trasformazioni del complesso religioso per poi uscirne fuori dopo appena undici anni, cioè nel 1877. Mi risulta altresì difficile credere che i Cappuccini stessi abbiamo determinato la "picconatura" del pavimento cosmatesco, ma su questo è difficile pronunciarsi.
Considerato che nello schizzo di Stevenson si vede il vuoto nelle porzioni pavimentali laterali alla fascia cosmatesca centrale e che egli visitò la chiesa solo 24 anni dopo i restauri del 1866, è possibile ipotizzare:

a) che su quel piano rialzato il pavimento non ci fosse del tutto e che la parte cosmatesca, spicconata dalla navata centrale fosse stata portata e rimontata in quel luogo nel 1866

restando così vicino alla visita di Stevenson e dopo suppliti i vuoti con tessere nuove miste a quelle eventualmente avanzate; tutto il quinconce e mezzo che risulta poco o per nulla alterato, potrebbe essere stato staccato in un sol pezzo e portato nel luogo ove ora si trova;

b) che il livello del pavimento originale fosse quello del piano rialzato su cui si vede la fascia cosmatesca e che nei lavori di restauro sono stati realizzati i gradini e abbassato il livello del pavimento della navata centrale allo stato attuale;

c) che il livello del pavimento originale fosse quello della odierna navata centrale fino all'abside e che nel 1866 sono stati realizzati i due piani rialzati con i gradini ed ivi, nel primo, trasportati i resti del pavimento cosmatesco "spicconato" nel 1866. Ciò spiegherebbe i vuoti attorno alla fascia cosmatesca, come riportato nel disegno di Stevenson.

Stando alla frase sottolineata sopra, io sarei propenso a credere che il pavimento originale della chiesa sia stato quello del livello dell'odierna navata centrale e che nel 1866 sono stati realizzati i due piani rialzati presso il presbiterio e spicconato il pavimento cosmatesco di cui una parte è stata trasportata in ben tre chiese di Anagni[10]:
1) una parte significativa, comprendente un rettangolo di 5 guilloche, un cerchio di mt. 3,5 di diametro con una enorme stella centrale e riempimenti triangolari di patterns geometrici e molte ripartizioni rettangolari, nella chiesa di S. Giacomo in S. Paolo, la quale non è una chiesa romanica, ma barocca e non avrebbe potuto avere un pavimento cosmatesco!

2) Un'altra piccola, ma significativa parte del pavimento, è stata rimontata con diverse partizioni rettangolari, nel presbiterio della chiesa di S. Andrea, stavolta romanica, di origine, ma ai tempi attuali solo per la presenza del campanile

[10] Anche Don Angelo che ho intervistato nel Seminario di Anagni, mi ha confermato questa derivazione.

esterno.

3) Una piccola parte, costituita da piccoli rettangoli, ricostruita egregiamente nel piccolo presbiterio della chiesa dei SS. Cosma e Damiano delle suore che oggi sono nel palazzo Bonifacio VIII.

Tutti i conti tornano. Per fare un pavimento cosmatesco, occorrono molte ripartizioni rettangolari per coprire le superfici delle navate laterali; una fascia centrale generalmente composta da almeno una serie di guilloche, riquadri e una serie di quinconce. Quando pensai che tutti e tre i pavimenti potessero essere invece parti distaccate di uno stesso pavimento, l'idea prese forma nell'immaginaria ricostruzione di tutti questi dettagli.

In particolare, il fatto che sul piano rialzato in S. Pietro in Vineis vi fosse un quinconce e mezzo, mi fece subito pensare che: o quel livello doveva essere un tempo quello del pavimento originario e da quel punto, quindi, doveva estendersi la fascia con una serie probabilmente di cinque quinconce[11], oppure quella parte di pavimento era stata letteralmente segata e distaccata dalla fascia della navata centrale, e quindi rimontata su quel piano rialzato.

Nella mia seconda visita ho calcolato approssimativamente le aree delle superfici pavimentali delle dette chiese e le aree coperte dalla sola pavimentazione cosmatesca originale. L'area della superficie pavimentale calpestabile della chiesa di S. Pietro in Vineis è approssimativamente di 300 metri quadri, mentre l'area totale delle porzioni di pavimento cosmatesco visibile attualmente in S. Pietro in Vineis, S. Giacomo in S. Paolo, S. Andrea e SS. Cosma e Damiano nel palazzo Bonifacio VIII, non superano i 200 metri quadri. Le

[11] Cinque perché è un numero che piace molto ai Cosmati e perché cinque è il numero di guilloche presenti in S. Giacomo e quindi cinque, dovevano essere i quinconce in S. Pietro in Vineis.

misure però sono molto approssimative e a queste bisognerebbe sottrarre le aree di superficie occupate dai pilastri e forse escludere le parti più laterali delle navate. Se ci si attiene solo alla zona della navata centrale e fino all'abside della chiesa di S. Pietro, allora possiamo dire che tutti i conti tornano e possiamo addirittura tentare una ricostruzione ideale dell'originario pavimento cosmatesco di S. Pietro in Vineis.

Insomma, per tutto quanto detto e visto, appare evidentissimo che il pavimento cosmatesco originale di S. Pietro in Vineis è stato smantellato, sezionato e trasportato in almeno tre chiese d'Anagni. Questo sarebbe accaduto, stando ai pochi indizi che si leggono nelle fonti storiche, nel 1866, quando la chiesa è stata interessata da pesanti lavori di restauro e ricostruzione in cui è stata effettuata una "picconatura" del pavimento della navata centrale. Tale ricostruzione storica e architettonica, appare la più plausibile perché risponde perfettamente a tutte le domande che ci si pone trovandosi di fronte ai monumenti che abbiano finora visti in Anagni, se si esclude la cattedrale.
Non è dato sapere sulla base di quali nozioni è stata concepita la ricostruzione delle parti pavimentali nelle altre chiese. Personalmente sono convinto che in S. Pietro in Vineis, fossero cinque i quinconce che si susseguivano nella fascia centrale, ma di questi ne resta solo uno e mezzo. La stella ottagonale che per stile e concezione richiama perfettamente quella presente nel pavimento cosmatesco dello Speco di Subiaco, pure fatto da Cosma e figli e rafforza ulteriormente quindi le nostre ipotesi sull'identificazione del pavimento di S. Pietro in Vineis, come un lavoro di questa bottega, doveva sicuramente intervallare la fascia di quinconce con quella delle cinque guilloche, esattamente al centro della navata. In questa nuova ottica, quindi, possiamo azzardare una ipotetica ricostruzione del pavimento cosmatesco originario della chiesa anagnina, come risulta dalla figura 18.

Vediamo ora approssimativamente l'area delle superfici di pavimento cosmatesco trasportato nelle altre chiese.

- S. Pietro in Vineis: area totale di pavimento cosmatesco fatta di tessere originali pari a circa 20 m^2;
- S. Giacomoin S. Paolo: area totale di pavimento cosmatesco presente pari a circa 120 m^2 ;
- S. Andrea: area di pavimento cosmatesco presente nel presbiterio, circa 50 m^2 ;
- S.S. Cosma e Damiano (Palazzo Bonifacio VIII), zona presbiteriale con altare, circa 6 m^2;

Nella chiesa di S. Giacomo in S. Paolo, la stella ottagonale è posta sul pavimento moderno, distanziata dalle due parti di pavimento cosmatesco, la prima all'inizio della chiesa e la seconda davanti al presbiterio. Ci sono quattro rettangoli stretti e lunghi , disposti a forma di X che danno una lieve idea di continuità e congiungono la stella con i due pavimenti. E' impossibile, fino alla scoperta di qualche prova documentale, dire se queste fasce rettangolari, lunghe ciascuna approssimativamente cinque metri che si dipartono dalla stella al centro del pavimento, fossero concepite *ex novo* dalla conoscenza del pavimento di S. Pietro in Vineis o una idea dell'architetto che ha rimpiazzato i pavimenti in S. Giacomo dopo il 1866.

La fascia contenente le 5 guilloche è lunga all'incirca 6 metri, mentre la stella ottagonale è inscritta in un cerchio del diametro di 3,5 metri. Le dimensioni della fascia di guilloche, della stella ottagonale e della presunta fascia di 5 quinconce sono tali da mostrare proporzioni reciproche ottime per un ideale "assemblaggio", dove la stella occupa il posto di rilievo al centro del pavimento e quindi al centro della navata centrale della chiesa di S. Pietro in Vineis. Nella ricostruzione però, è quasi impossibile dare un senso alle quattro fasce rettangolari lunghe 5 metri l'una che sono oggi presenti in S. Giacomo. Se la stella doveva occupare il centro della navata centrale in S. Pietro in Vineis, le fasce ad X avrebbero subito incontrato i quattro pilastri del centro della navata e non

avrebbero avuto molto senso. Esse, quindi, sono da considerarsi, con ogni probabilità, una fantasia nella ricostruzione del pavimento in S. Giacomo.

Immagini del pavimento di S. Pietro in Vineis


01


02


Figura 44 Immagine del pavimento dal libro di Rak

01. Veduta della navata centrale con i tre gradini del primo

piano rialzato con il pavimento cosmatesco e il gradino successivo che porta al presbiterio e all’altare presso l’abside.

02. Una vista laterale del pavimento

03 fig. 82. Una bella immagina in prospettiva del pavimento

04 fig. 83. Il bel quinconce interrotto (foto da Rak)



Figura 45

05-06 fig. 84) . Ancora due dettagli del pavimento dal libro di Rak

07-08 (Fig. 85). Si vedono parti del pavimento sostanzialmente originali. E’ difficile dire se queste parti siano state “rimontate” tessera per tessera o se, come più probabile, siano state staccate parti intere e assemblate. Così si potrebbe spiegare per esempio il fatto che la foto 07 mostra una ruota del quinconce che sembra essere rimasta intatta, mentre altre

zone hanno subito piccole manomissioni con il rimpiazzo di piccole tessere di colore casuale, venendo meno al principio di simmetria policroma sempre presente e perfetto nei lavori originali cosmateschi, sia decorativi che pavimentali.


05


06

Figura 46


07


08

Figura 47

09. Qui siamo di fronte al pasticcio. Anzi, ad uno dei tanti pasticci più o meno vistosi presenti nel pavimento cosmatesco di S. Pietro in Vineis. Questo dimostra quanto superficiale, approssimativo e forse senza alcuna intenzione né di conservazione, né di valorizzazione artistica, sia stato il lavoro di restauro, almeno nella parte decorativa che interessa il pavimento della navata centrale, effettuato nel XIX secolo. In effetti, la foto dimostra che invece di un lavoro di restauro, si è trattato di un lavoro di reimpiego e di rimpiazzo degli avanzi del pavimento cosmatesco. Qui si vedono assurde mescolanze di patterns geometrici con tessere marmoree di colori diversi e marmi presi da materiale di spoglio.


Figura 48

10. (fig. 87) Porzione di pavimento mista. Visibile una parte di un piccolo quinconce.

11. La striscia di pavimento cosmatesco rifatto con tessere originali, unica porzione esistente sul limite del secondo gradino di rialzo.

12-13-14-15. Alcuni patterns originali 12 e 13 relativi alla foto 11 e 14-15 presenti lungo la fascia centrale.

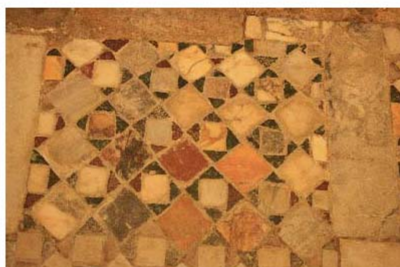
16-17 (fig. 88). Due esempi di pavimentazione mista supplita con tessere moderne (1800) ai bordi e al centro con frammenti di lastre di marmo epigrafiche provenienti da materiale di spoglio ed accenno ad alcuni motivi geometrici misti realizzati con tessere marmoree originali, provenienti dal pavimento cosmatesco della navata centrale. Sono visibili a sinistra un motivo “*ad triangulum*” con tessere esagonali e triangolari; a centro una porzione di fascia decorativa, probabilmente facente parte delle decorazioni della fascia centrale dei quinconce; un motivo a stella inscritta in un

quadrato, alternato ad una fila "*ad quadratum*" supplici in basso con tessere moderne bianche; sulla destra un motivo a triangoli del tipo di Sierpinski.


10


11


12


13


14

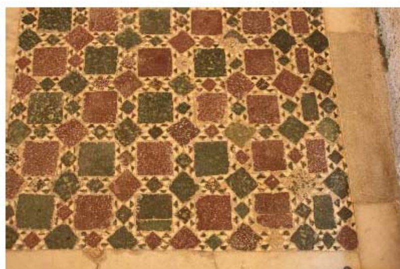

15

Figura 49





Figura 50

Fig.89 Ricostruzione immaginaria del pavimento cosmatesco originale in S. Pietro in Vineis.

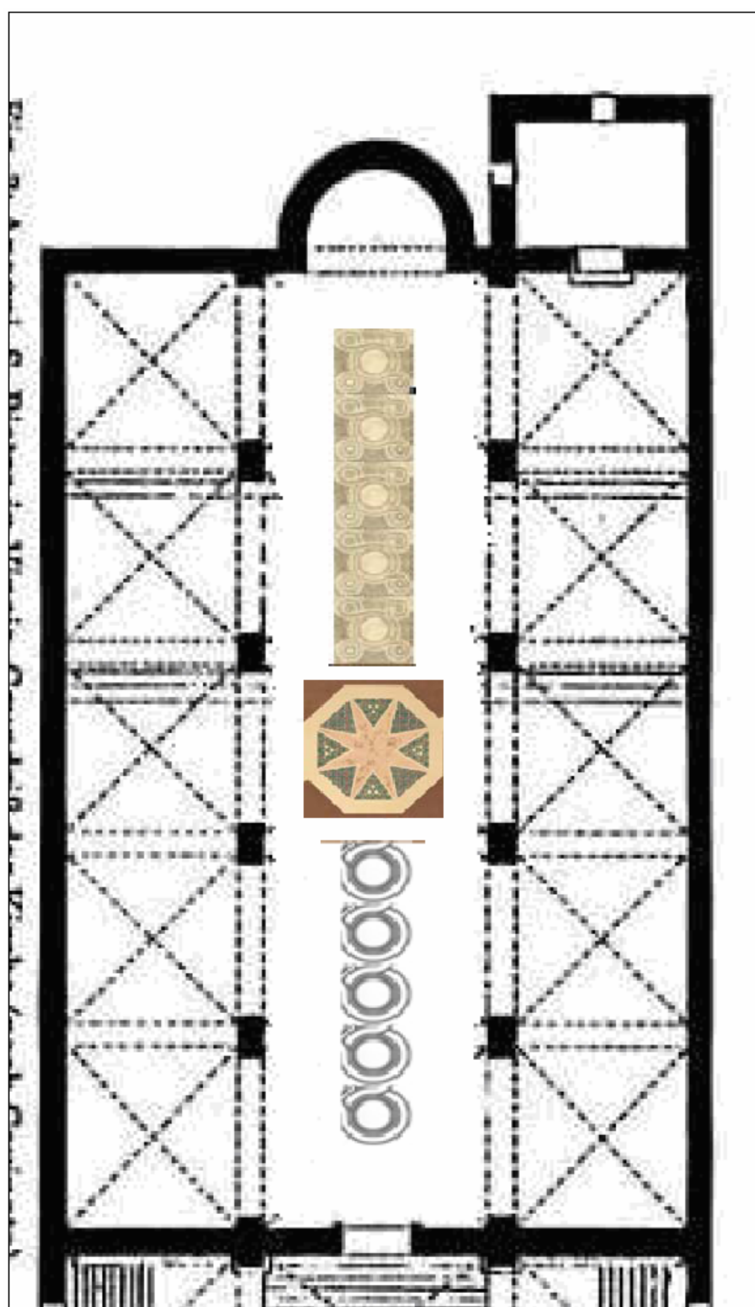


Figura 51

La distanza longitudinale tra un pilastro e il successivo è di circa 4 mt. Proporzionando approssimativamente la fascia delle 5 guilloche (6 mt circa), la stella ottagonale di 3,5 mt di diametro (cerchio esterno) e i cinque quinconce giustapposti, si inizia a poca distanza dall'ingresso e si arriva esattamente dinanzi al luogo dove un tempo doveva essere l'altare davanti all'abside.

Chiesa dei SS. Cosma e Damiano nel convento delle Suore Cistercensi nel Palazzo Bonifacio VIII

Nelle vicinanze della Cattedrale si eleva il Palazzo di Bonifacio VIII, ove, secondo la tradizione locale, avvenne il noto episodio dello "schiaffo d'Anagni". Il palazzo sorse nei primi anni del Duecento, trasformando precedenti edifici, alcuni dei quali erano, probabilmente, destinati a fortificazione. Appartenne a Gregorio IX che lo utilizzò come sua residenza; nel 1295 fu acquistato dai Caetani con l'intento di formare, assieme al vicino palazzo di famiglia, una zona esclusivamente controllata dai parenti di papa Bonifacio. Oggi il complesso è collegato al l'imponente Monastero delle suore della congregazione cistercense fondata da suor Claudia De Angelis, una mistica anagnina del Settecento. Il Palazzo di Bonifacio VIII è un enorme complesso edilizio che si sviluppa su diversi piani; nella parte posteriore è sorretto da robuste ed ampie arcate; nei tre piani principali c'è un gioco di archi a tutto sesto ed a ogiva, sormontati da volte a crociera. Le sale sono normalmente tre per piano e quelle del l'ultimo sono decorate da affreschi con motivi araldici, ornamentali e zoomorfici. In una di queste, nella sala detta delle "scacchiere" per gli affreschi a motivi araldici, si sarebbe verificato l'episodio dello "schiaffo".

Al livello della strada principale che porta nella piazza, si trova la piccola chiesa dei Santi Cosma e Damiano, appartenente alle Suore Cistercensi. Essa è di modeste dimensioni e tutta in stile barocco. Nel piccolo presbiterio è stato allestito un modesto ed elegante pavimento cosmatesco, tutto intorno all'altare. Si tratta dell'ultima porzione di pavimento conosciuta (in attesa di scorgerne ancora in chissà quali altre chiese) derivante da quello cosmatesco di S. Pietro in Vineis. Qui la ricostruzione si presenta ben fatta, ma non rispettosa delle caratteristiche dei Cosmati sulla peculiarità della simmetria dei colori. L'area totale è di circa 6-8 metri quadrati, ricoperta dai soli rettangoli di pavimentazione con alcuni tipi di patterns che si ripetono. Le tessere sembrano essere in buono stato, probabilmente scelte tra le migliori conservatesi dai resti del pavimento di S. Pietro in Vineis. Davanti all'altare è stato formato un rettangolo molto bello ed elegante, con il pattern di un esagono inscritto in un cerchio di listelli di marmo e che contiene una serie di stelle di losanghe bianche, inscritte a loro volta in esagoni che si ripetono in file trasversali. Le tessere bianche di queste stelle non sembrano essere consunte dal tempo, o almeno di come dovrebbero esserlo dopo mille anni e le incurie subite. Si tratta certamente di un rifacimento moderno, mentre altre parti pavimentali, danno l'impressione di contenere tessere abbastanza antiche e consunte dal tempo e dall'incuria da poter essere credute originali del pavimento di S. Pietro in Vineis.

Il riquadro che è dinanzi all'altare ha un motivo esagonale compreso in sei losanghe di marmo bianco moderno. L'esagono è a sua volta composto di esagoni minori, intersecanti, fatti di piccole losanghe rosse e verdi alternate da tessere minori triangolari. L'insieme produce una stella a sei punte al cui centro vi è un'altro esagono con inscritta una stella fatta di sei piccole losanghe bianche. Questo motivo geometrico complesso è una caratteristica quasi costante dei lavori delle pavimentazioni cosmatesche della bottega di Iacopo di Lorenzo e dei successori Cosma I, Iacopo II e Luca.

Pertanto, la ricostruzione di questo pavimento, se fatta sulla base di quanto esso mostrava nel suo stato originale, dovrebbe ancora una volta dimostrare l'operato della bottega di Lorenzo ad Anagni. E' abbastanza evidente anche la diversità dello stato di conservazione delle tessere nell'esagono e nel pattern a stella che contorna l'esagono centrale.
Probabilmente al momento di ricostruire il pavimento furono utilizzate tessere originali miste a tessere moderne.

Nove in tutto i rettangoli di pavimento cosmatesco, compreso quello dinanzi all'altare con l'esagono. Molte tessere sono moderne, alcune parti di pavimento sembrano invece essere più verosimilmente antiche ed originali, anche se assemblate senza tener conto delle simmetrie dei colori.

Considerato, quindi, la modesta area di questa pavimentazione, circoscritta solo al piccolo presbiterio; l'evidenza della ricostruzione mediante l'utilizzo di tessere moderne miste a tessere più antiche; la sua collocazione in una chiesa prettamente barocca; l'assenza di un disegno pavimentale come nella normale concezione dell'intento cosmatesco, unitamente all'evidenza stilistica che i pochi dettagli possono mostrare, certamente attribuibile alla bottega di Lorenzo, tutto ciò fa supporre con una certa sicurezza che anche parte di questo monumento sia stato un tempo derivato dallo smantellato pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis.

TAVOLE FUORI TESTO



S. Pietro in Vineis. Navata centrale e rialzo del presbiterio



Il fiore della vita, caratteristica costante dei lavori pavimentali della bottega di Lorenzo. Qui l’esecuzione è perfetta e si notano i lineamenti del disegno geometrico sul quale sono state inserite le tessere oblunghe verdi. Simmetria policroma perfetta. Questo è un lavoro originale dei Cosmati.



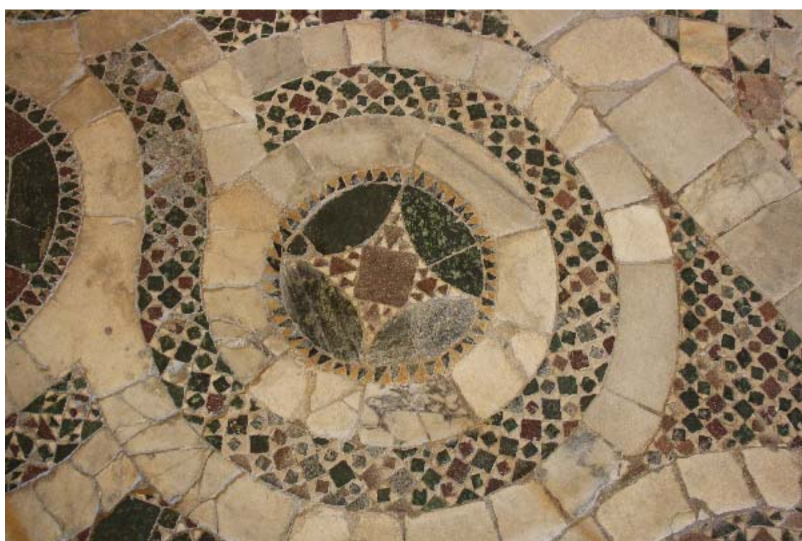
Resti di un piccolo quinconce asimmetrico rimontato in modo casuale con altre lastre marmoree,



Un altro disco del quinconce di S. Pietro in Vineis in cui si vede ancora uno dei motivi caratteristici dello stile di Cosma: l’esagono con inscritta la stessa a sei punte.



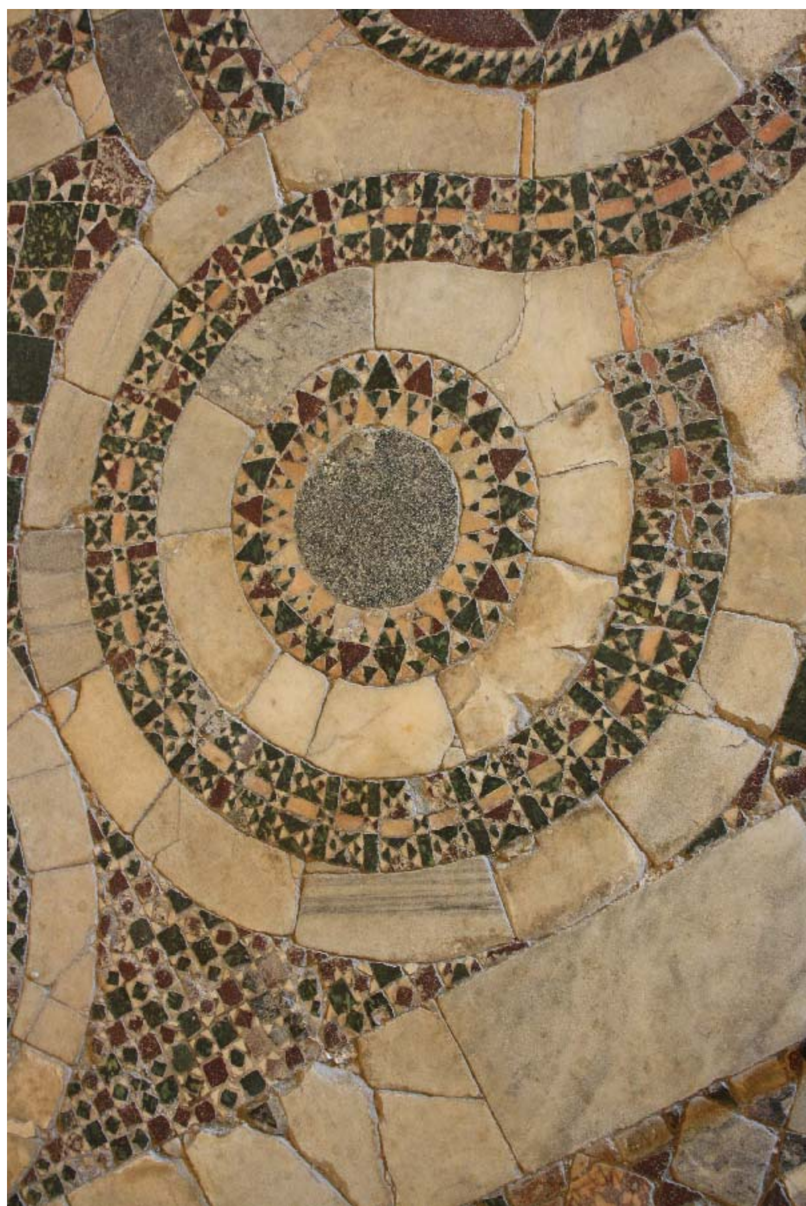
La porzione che comprende un quinconce e mezzo giustapposti, proprio come nella cripta della cattedrale di Anagni.

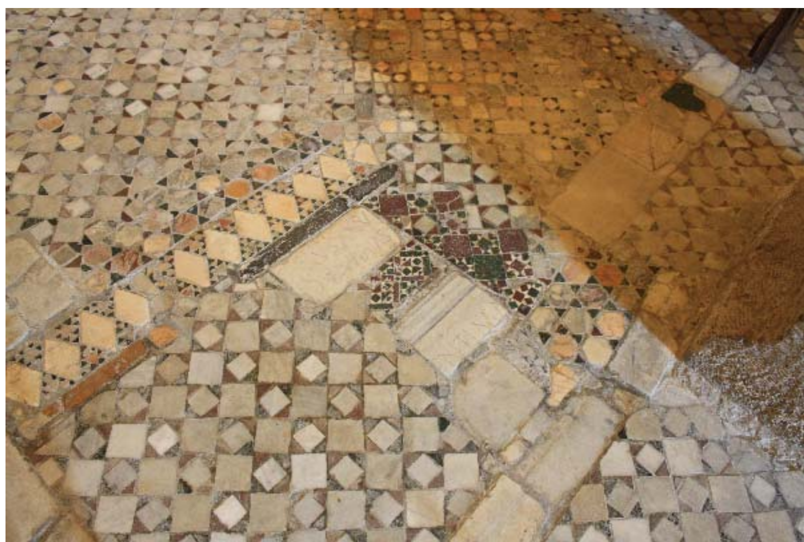


Un altro disco del quinconce con uno dei motivi ricorrenti nello stile di Cosma: quattro losanghe oblunghe verdi che formano una stella a quattro punte.









Esempio della pavimentazione rifatta mescolando tessere antiche, nuove e materiale marmoreo di spoglio.



INDICE

L’autore



Nicola Severino (Sparanise, 1960), geometra, musicista professionista e compositore, è da sempre appassionato di astronomia, astrofilia, storia dell’arte medievale ed è considerato uno dei maggiori studiosi di storia della Gnomonica.
Dal 1985 fonda diverse associazioni amatoriali di astrofilia per la divulgazione dell’astronomia e dell’osservazione del cielo. Nel 1988 inizia ad occuparsi a tempo pieno di storia della gnomonica. Le sue ricerche, uniche e molto apprezzate nel mondo, hanno portato alla realizzazione di oltre una dozzina di volumi e centinaia di articoli, molti dei quali pubblicati su riviste nazionali come *Nuovo Orione*, *Astronomia UAI*, *Cortina Astronomica*, ecc. (collaborando con personaggi come Walter Ferreri, Salvo De Meis, Piero Tempesti), e internazionali, come il *British Sundial Society Bulletin* e *The Compendium* della North American Sundials Society.
Nel 1992 scrive il primo trattato italiano specifico sulla storia della gnomonica. Un’opera che a distanza di oltre vent’anni non ha ancora eguali.
Nel 1995 è il primo autore al mondo a divulgare in modo chiaro ed esauriente la gnomonica di Athanasius Kircher, descrivendo anche le Tavole Sciateriche.
Dal 1992 inizia a lavorare ad un progetto bibliografico della gnomonica che porterà a realizzare nel 1997, in collaborazione con Charles Kenneth Aked, direttore editoriale della British Sundial Society, la più grande bibliografia gnomonica di tutti i tempi, denominata “*International*

Gnomonic Bibliography", che elenca oltre 12000 titoli tra manoscritti, testi a stampa ed articoli. Nello stesso periodo è ideatore, fondatore e realizzatore della prima rivista italiana denominata *Gnomonica* con il patrocinio dell'Unione Astrofili Italiani, e della successiva *Gnomonica Italiana*.
Nel 2005 pubblica il primo e più completo lavoro italiano sugli orologi solari di epoca romana, fornendo anche una precisa ricognizione catalografica e fotografica dei reperti conservati in alcuni tra i più importanti musei archeologici italiani (Vaticano, Roma, Pompei, Ercolano, ecc.).
Dal 2004 è attento osservatore degli sviluppi delle biblioteche digitali e nello stesso anno fonda due riviste gnomoniche digitali: *International Gnomonic Bulletin* e *Web Gnomonices* di cui escono nove numeri presentati poi nel sito web www.nicolaseverino.it che conta, dopo soli 5 anni, oltre 50,000 visite. Qui sono stati ospitati tutti i maggiori lavori dell'autore in edizioni digitali. L'ultimo progetto, molto apprezzato dagli appassionati di tutto il mondo, è la monumentale *Biblioteca Digitale Gnomonica: le Fonti* il quale prevede una catalogazione di links internet che rimandano ad una vasta bibliografia di opere gnomoniche digitalizzate consultabili liberamente on-line.
Negli ultimi tempi è appassionato studioso dell'arte cosmatesca, con particolare riferimento ai pavimenti cosmateschi e precosmateschi dell'area compresa tra il Basso Lazio e l'Alta Campania.
E' il primo autore moderno ad aver compiuto uno studio storico ed analitico completo dei pavimenti cosmateschi relativi all'area geografica predetta e soprattutto sul monumento principale che ha generato la storia di quest'arte: il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino.
Il monumentale volume che l'autore ha scritto quale continuazione ed aggiornamento degli studi effettuati sul pavimento desideriano dal monaco Angelo Pantoni nei primi anni '50 del XX secolo, è allo studio per un progetto editoriale a cura dell'abbazia di Montecassino.